

**A CONVERSA E O RELATO ENQUANTO  
POSSIBILIDADES DO COMUM, A PARTIR DE  
*WE AIM TO BE AMATEURS* (ART & LANGUAGE , 1997)**

**Miguel Carneiro Nogueira Ferrão**

**Dissertação de Mestrado em Filosofia-Estética**

**Abril, 2011**

**A CONVERSA E O RELATO ENQUANTO  
POSSIBILIDADES DO COMUM, A PARTIR DE  
*WE AIM TO BE AMATEURS* (ART & LANGUAGE , 1997)**

**Miguel Carneiro Nogueira Ferrão**

**Dissertação de Mestrado em Filosofia-Estética**

**Abril, 2011**



Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de  
Mestre em Filosofia-Estética, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora  
Maria Filomena Molder.

Declaro que esta Dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

---

Lisboa, .... de ..... de .....

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apresentada a provas públicas.

O(A) orientador(a),

---

Lisboa, .... de ..... de .....

## **AGRADECIMENTOS**

O autor gostaria de agradecer à Professora Doutora Maria Filomena Molder, orientadora desta dissertação, pela sua amizade, compreensão e dedicação dadas a este projecto, que não teria sido possível sem a sua confiança nele depositada.

A Mel Ramsden e a Michael Baldwin (Art & Language), fica um agradecimento muito especial, bem como a Christian Matthiessen, director do Jackson Pollock Bar, pela amabilidade com que se disponibilizaram para esclarecer e completar o que de mais difícil se avizinhava ultrapassar.

A Inês Castaño, entre tudo, tanto, e a Gilda Ferrão e Pedro Ferrão, pelo apoio de todos os dias e por tornarem muito mais simples o que, sem eles, seria demasiado complicado. A João Cancela, Mariana Silva, Pedro Neves Marques e Margarida Mendes pelos reforços de última hora e pelas boas notícias inesperadas.

Aos amigos, entre eles Eduardo Guerra, Hugo Canoilas, Paulo Queiroz e Luísa Seixas, por todas as suas palavras dentro e fora das conversas gravadas, e a Joana Castaño, pelo exemplo de perseverança.

## RESUMO

### **A CONVERSA E O RELATO ENQUANTO POSSIBILIDADES DO COMUM, A PARTIR DE *WE AIM TO BE AMATEURS* (ART & LANGUAGE, 1997)**

A prática artística auto-reflexiva baseada na conversa, ainda que encenada, vem colocar um problema de interpretação nas relações correlativas entre artista e espectador, através da introdução de um elemento externo e de difícil enquadramento: o actor-mimetizador. *We Aim to be Amateurs* (1997), uma encenação criada pelo colectivo Art & Language, torna evidentes as possíveis interferências entre as condições do amador e do profissional, do ponto de vista do artista e do espectador, provocando uma situação de descontinuidade e intermitência, concomitante com a prática artística fundada no constrangimento, como auxílio à progressão.

A busca por um corpo e uma voz, no interior da conversa ficcionada, transcrita, gravada e reproduzida para ser de novo encenada, revela-se um percurso pela contínua transformação da palavra em discurso e, consequentemente, do discurso em imagem. A conversa ficcionada pela prática artística, encarada como lugar de pseudo-agregação em que o jogo, a farsa e a falha têm um papel preponderante, implica um processo de pretensa abertura e aproximação entre os seus intervenientes. No momento em que todos aceitam as condições do jogo, o encontro parece tornar-se possível.

**PALAVRAS-CHAVE:** Conversa, Art & Language, Amadorismo, Verosimilhança, Promessa, Farsa, Voz.

## **ABSTRACT**

### **CONVERSATION AND REPORT AS POSSIBILITIES OF COMMUNION, A PROPOSAL BASED UPON *WE AIM TO BE AMATEURS* (ART & LANGUAGE, 1997)**

Self-reflexive artistic practice based on conversation, even if rehearsed, situates a problem of interpretation in the correlative relationships between artist and spectator, through the introduction of an external element, difficult to frame: the actor-mimicizer. *We Aim to be Amateurs* (1997), a staged play created by the collective Art & Language, highlights the possible interferences between the conditions of the amateur and the professional, from the point of view of the artist and the spectator, provoking a situation of discontinuity and intermittence, concomitant with an artistic practice founded on constraint, as auxiliary to progression.

The search for a body and a voice, within a fictional conversation, transcribed, recorded and played back to be again scripted, reveals itself as a path for the continuous transformation of the word into discourse/speech, and consequently discourse into image. Conversation fictionalized in artistic practice, viewed as the place of pseudo-aggregation within which play, farce and failure have a preponderant role, implies a process of seeming openness and proximity between its players. The moment all accept the rules of the game, encounter becomes apparently possible.

**KEYWORDS:** Conversation, Art & Language, Amateurism, Verisimilitude, Promise, Farce, Voice.

## ÍNDICE

Introdução .....	1
I. O amadorismo como um apelo permanente: <i>We Aim to be Amateurs</i> (Art & Language, 1997) .....	4
II. <i>A dobra da mimese</i> .....	17
II. 1. Da prática da conversação .....	25
III. O constrangimento como fuga à repetição .....	34
III. 1. Aspectos da anedota .....	37
IV. Descrever o que é para não ser visto .....	42
V. O emudecimento enquanto parte da conversa .....	49
V. 1. <i>Falar em voz alta</i> .....	53
V. 2. <i>A voz lançada</i> .....	58
V. 3. <i>A voz sem origem: uma voz que se ouve</i> .....	59
Conclusão .....	64
Bibliografia .....	67
Anexos .....	A - 1
Anexo Digital .....	A - 15

## INTRODUÇÃO

A possibilidade da conversa, enquanto diálogo entre partes distintas, estabelece um horizonte de imprevisibilidade que pretendemos problematizar. Aquilo que determina o sentido da conversa e a própria existência da mesma, coloca, frequentemente, um problema que começa com a necessidade de embarcar numa relação, i.e., perder o pé. A conversa será tida, aqui, como o conjunto de elementos activos e interventivos na produção de discursos temporários - por vezes circunstanciais - mas também como afirmação da partilha (e do contacto) para o revestimento inevitavelmente coercivo daquilo que *pode ou não ser dito* e, mais ainda, daquilo que *pode ou não ser descrito*.

A nossa abordagem enquadrará a conversa no domínio da prática artística que nela se funda e desenvolve, mas também que nela se constrange e retrai. Parte-se do encontro com uma obra do colectivo Art & Language, apresentada em 1997, na Documenta X (Kassel), sob o título *We Aim to be Amateurs - installed in the Style of the Jackson Pollock Bar*: uma acção performativa, decorrente da criação de um texto ficcional, ensaístico, transcrito para a forma de um diálogo entre os próprios Art & Language, no seu atelier. Este diálogo seria previamente traduzido, encenado e gravado em alemão por um par de actores (alemães) que, na apresentação performativa, mimetizariam silenciosamente para a gravação sonora, reproduzida em simultâneo.

O objectivo deste nosso trabalho é, pois, a tentativa de discutir as possíveis implicações do recurso à conversa, mesmo que encenada, tomando o projecto dos Art & Language como exemplo. Tal propósito implica uma análise de todos os elementos constituintes da dita conversa, encarando-os como partes de uma relação estabelecida na potência do encontro: artista, actor e espectador. Aproximar-nos-emos, então, da flutuabilidade das posições correlativas a que os três elementos estão sujeitos, no âmbito da conversa de *We Aim to be Amateurs*.

Parte-se de uma análise das condições inerentes à apresentação performativa realizada em Kassel pelos Art & Language, incidindo no reconhecimento das

ambiguidades relativas ao *amadorismo*, encarado como um apelo permanente na obra do colectivo. Considerar-se-á esta proposição no interior da prática artística encarada como tendendo para o amadorismo. Este, será tomado como um território que se encontra, a qualquer momento, na iminência de poder ser abandonado. Neste sentido, os conceitos de *incompetente orgulhoso*, *amador feliz*, relativos ao artista; as noções de *espectador-amador* e *espectador-entendido*, relacionadas ao próprio espectador e a leitura do actor, como *actor-mimetizador*, serão estatutos aqui explorados.

Na medida em que *We Aim to be Amateurs* se inscreve nos procedimentos auto-reflexivos e auto-parodísticos dos Art & Language, discutiremos a possibilidade de conjugar o *fazer artístico* com o *falar sobre si mesmo*, através de outro (o actor) como uma actividade com fundamento *mediúnico*. Esta simulação da discussão acerca do privado na prática artística, que se aparenta concretizar, será analisada como pretensa abertura e consequente agregação/retracção do espectador. Confrontaremos *We Aim to be Amateurs*, neste contexto, com outra hipótese de actividade performativa extremada, que encontramos em Joseph Beuys, antevendo nas duas propostas uma possível relação com o conceito de *alta-performatividade*.

Ao equiparar o processo conversacional encenado com a prática da pintura, essencial às actividades desenvolvidas pelos Art & Language, teremos que incidir na análise do seu projecto global como entidade colectiva, em constante confrontação, pelo que precisaremos o carácter destabilizador do seu percurso. O constrangimento e a quebra com as modalidades consagradas, como projecto de incompletude, serão tomados em consideração. No interior do paradigma discursivo, em que *We Aim to be Amateurs* se inclui, aproximar-nos-emos da circunstância proposta pela *pintura disfarçada*.

Pretendemos, coincidentemente, considerar o lugar do *erro propositado* e da *farsa*, como o plano onde o *jogo* acontece, reforçando um paradigma de encontro, baseado no enaltecimento daquele que não domina as regras do jogo, e que não é, por isso mesmo, profissional. *We Aim to be Amateurs*, enquanto suposta prática conversacional ficcionada, será, então, tomado como um projecto influenciado pela proximidade com o falhanço potencial. Neste sentido, iremos considerar o contexto da *promessa para não ser cumprida*, tal como as interligações com um futuro pré-



estabelecido. Abordaremos, para isso, as condicionantes prévias a *We Aim to be Amateurs*, colocadas pelos projectos de pintura dos Art & Language, nos quais se antevê um processo *fazedor de falhanços*.

Propõe-se, por fim, encarar, no âmbito da conversa, a existência de dois regimes discursivos activos: o do emudecimento e o da projecção de si, através da voz ouvida. Aquando da aproximação destes regimes, enquanto circunstâncias inerentes à relação exigida pelo diálogo, analisaremos três propostas de ingerência da voz, que entendemos pertencerem as condições de apresentação previstas em *We Aim to be Amateurs*. Serão elas: (a) a *projecção da voz para lá de si* (vociferar), (b) a *voz lançada* (ventriloquia) e (c) a *voz acusmática* (a voz sem origem). Mediante a construção de um percurso da voz, gradualmente mais afastado de um referente reconhecível (emissor ou receptor), tentaremos problematizar a existência de uma voz sem corpo e, por isso mesmo, mais facilmente agregadora (*pseudo-conciliadora*), no projecto da *instalação teórica*, promovido e desenvolvido pelos Art & Language, em colaboração com o Jackson Pollock Bar.

## I. O amadorismo como um apelo permanente

### *We Aim to be Amateurs* (Art & Language, 1997)

Em 1997, por ocasião da Documenta X, em Kassel, o colectivo artístico e ensaístico Art & Language<sup>1</sup> marca a sua 4ª participação na exposição internacional (um regresso após vinte e sete anos de ausência) apresentando *We Aim to be Amateurs*, em parceria com o Jackson Pollock Bar - um espaço de produção e acolhimento de “performances em *playback*”, mas também de *dj sets* e animação nocturna<sup>2</sup>. Esta apresentação retomaria a forma colaborativa lançada já em Janeiro de 1995, aquando da realização do Simpósio “Art & Language & Luhmann”, organizado pelo Institut für soziale Gegenwartsfragen de Freiburg e acolhido pelo Kunstraum de Viena, na qual cinco actores alemães re-apresentaram o debate acerca do “Conceito do Novo”, ocorrido na Philadelphia School of Art, em 1960, estando literalmente identificados com os intervenientes à data: Jack Tworkov, Philip Guston, Harold Rosenberg, Robert Motherwell e Ad Reinhardt. Nesse momento, em Viena, como no equivalente de Kassel, o conteúdo das performances revelou uma acção dúbia e desconcertante, estabelecida

---

<sup>1</sup> Tendo origem na prática artística colectiva iniciada em 1968, sob a designação *Art & Language*, a parceria artística terá começado ainda um ano antes, agregando múltiplas participações das quais se destacam Terry Atkinson (n.1939), Michael Baldwin (n.1945), David Bainbridge (n.1941) e Harold Hurrell (n.1940), como grupo fundador; Joseph Kosuth (n.1945) ou Mayo Thompson (n.1944) enquanto participações temporárias; e Charles Harrison (1942-2009), desde 1971, Ian Burn (1939-1993) e Mel Ramsden (n.1944), desde 1970, como participantes permanentes nas actividades desenvolvidas. Chegando a constituir dois grupos (em Inglaterra e Nova Iorque, respectivamente), o projecto do grupo inicial assentava maioritariamente na “(...) proposta de um modelo teórico que aprofundasse as implicações de alguma produção artística *avant-garde*, sua contemporânea, submetendo-a a um exame lógico e especulativo. Este processo visava a criação de novos objectos conceptuais que eram intencionalmente resistentes aos procedimentos críticos vigentes [tendendo para uma abordagem da obra de arte como objecto de mudança e em mudança, como oposição à materialização do objecto artístico acabado] (...)” (in Charles Harrison, ‘Terry Atkinson and Michael Baldwin Air Show’, *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, 2008, 868). No entanto, será relevante afirmar que embora o colectivo Art & Language estivesse sobretudo interessado nos problemas consagrados à linguagem, incidindo para isso numa prática discursiva (em certa medida, conversacional), a partir de 1979, a pintura acabaria por se tornar a sua produção mais visível, mantendo contudo uma regular publicação teórica em periódicos auto-referenciais, livros de artista e entrevistas.

<sup>2</sup> Acerca da origem do nome *Jackson Pollock Bar*, são inúmeras as potenciais implicações de teor risível que um espaço de apresentação predominantemente teórica, instalado sob a alçada de um estabelecimento de diversão nocturna e conotado com um dos principais “actores” do Expressionismo Abstracto Norte-Americano, pode suscitar. Embora seja de salientar que o desejo inicial de juntar pintura, teoria e diversão, foi mantido intacto no projecto, desde 1993, data que marca o início da sua etapa mais reflexiva, como esclarece Christian Mathiessen, responsável e co-produtor das actividades do *Jackson Pollock Bar* (cf. Christian Mathiessen cit. por Charles Harrison, *Conceptual Art and Painting : Further Essays on Art & Language*, 2001, 215-216).

pela reprodução sonora de um diálogo previamente gravado, acompanhada pela mimetização labial e silenciosa - concretizada pelos actores - das palavras atribuídas aos protagonistas “duplicados” (interpretados como se dos próprios se tratasse). Esta situação de “duplicação”, a que nos referimos, é desencadeada pelo próprio modelo de apresentação destas performances, dando-se em duas instâncias específicas: no plano do actor (*a*) e no plano do protagonista representado pelo actor (*b*). Neste sentido, tanto o protagonista como o actor são apresentados na performance por duas vezes cada. No caso do protagonista, a duplicação existe através das suas palavras transcritas e reproduzidas pelo actor (*1a*) e, simultaneamente, através da própria possibilidade, para os mais distraídos, de ser confundido com próprio o actor - visto que o actor está identificado com o nome daquele que representa, colocado numa placa à sua frente (*2a*). No caso do actor, a sua duplicação é concretizada pelo facto da gravação áudio ser construída com a sua voz (*1b*), bem como pelo facto de ele próprio fazer parte da dramatização silenciosa. O actor faz de outro, mas também de si próprio, mimetizando, em *playback*, a sua própria voz (*2b*).

Reforçado pelo subtítulo “installed in the Style of the Jackson Pollock Bar”, *We Aim to be Amateurs* marcou o início decisivo daquela que viria a tornar-se a actividade de referência programática do citado bar de Freiburg: um conjunto de apresentações inabilmente definidas como *performances*, contudo, algo limitadas pela alternativa *instalações teóricas*<sup>3</sup>, que viria posteriormente a ser adoptada pelo colectivo e por alguns dos seus colaboradores pontuais. Essa circunscrição, de ordem temática, que o termo possibilita, seria decisiva para a criação de uma ambivalência nos processos artísticos do colectivo Art & Language, que o projecto de acção performativa e colaborativa veio realçar. Referimo-nos, pois, à tentativa de fazer confluir na sua prática artística com previsões de continuidade, ou seja, com ambições a longo prazo, duas promessas distintas: a primeira, que se refere à atribuição de um território de controlo ao

---

<sup>3</sup> O uso que fazemos da expressão “instalações teóricas” tem origem no texto ‘On a Picture Painted by Actors’, de Charles Harrison, a partir de uma referência do autor à apresentação de *The Concept of the New*, no Kunstraum de Viena, em 1995, acima descrita. A “estranha colaboração que se tornou especialidade” do Jackson Pollock Bar, diz Charles Harrison, não parecia acolher de forma satisfatória as caracterizações de *performance*, *happening* ou *actuação*, sobretudo porque não se justificava inteiramente em nenhuma delas (cf. Charles Harrison, *Conceptual Art and Painting : Further Essays on Art & Language*, 2001, 50-51). Assim, a partir deste momento, passaremos a identificar este conjunto de acções como “instalações teóricas”, nas quais, efectivamente, se apresentam “instalados” determinados conteúdos discursivos, integrados em estruturas conceptuais hipotéticas.

*fazer artístico*<sup>4</sup>, sugerida pela construção de experiências tomadas como exemplificação processual, por vezes imediatamente didácticas<sup>5</sup>, que podemos intuir desde logo na utilização da expressão “instalações teóricas”; já a segunda, afirma um desejo de amadorismo que parece pretender fortalecer uma relação, supostamente desinteressada<sup>6</sup>, entre praticante e prática - criticando, no fundo, o estatuto de *amador como artista* a partir da própria prática, das suas falhas e dos seus subterfúgios<sup>7</sup>. As duas promessas parecem, no entanto, ter dificuldade em coexistir num projecto sério, como parece, também, descabida, a relação dos Art & Language com qualquer promessa alargada de amadorismo, como contexto de exemplaridade, ou melhor, como modo de estar e de fazer irónico e consciente. Nomeando-se a si mesmos como “amadores”, tal como em *We Aim to be Amateurs*, o colectivo aparenta querer desempenhar um papel de importância secundária, tomando uma atitude potencialmente descuidada, elevada ao expoente corporativo.

Vejamos, porém, uma outra possibilidade: a de que o apelo ao amadorismo é, acima de tudo, simultaneamente constrangedor e produtivo, i.e., que é na exaltação desta condição de amador forçado, que se pode constituir um percurso que alterna práticas distintas e antevê, como necessário, o abandono dessas mesmas práticas, a qualquer momento. Um acerto perspectivo de tal ordem permitir-nos-á, porventura,

---

<sup>4</sup> Como “fazer artístico” entendemos toda a criação artística, incluindo os seus processos de recolha, abandono, apropriação e repescagem.

<sup>5</sup> As propostas dos Art & Language revelam, pontualmente, uma apetência pelo didactismo que tende a revelar o *tédio* recorrente a que a prática artística frequentemente conduz; o que para nós significa que o uso da formatação didáctica não vem mais do que acelerar a necessidade de alternar meios e soluções. Em ‘The Orders of Discourse: The Artist’s Studio’, Charles Harrison segue na mesma direcção, ao descrever um primeiro momento das pinturas *pintadas ao estilo de Jackson Pollock*, realizadas pelos Art & Language no início da década de 1970, caracterizando-o como “intratável, em parte devido ao tempo e tédio envolvido na sua produção (...) mas, mais ainda, como resultado de uma postura particularmente *didáctica* cada vez mais difícil e ridícula de manter” (in Charles Harrison, *Art & Language*, 1983, 9). Tomemos como exemplo dessa inclinação didáctica e irónica, *Guaranteed Painting* (1967-68) (ver **Fig.1**, em anexo).

<sup>6</sup> A “actividade desinteressada”, que relacionamos com a condição de *artista enquanto amador*, advém do facto de que a própria prática encarada como amadora, ainda que extremamente dedicada, não exige continuidade, permanência e extrema competência, ao contrário do que o estatuto do *artista enquanto profissional* prevê. No entanto, esta actividade de desinteresse, i.e., sem intenções que transcendam a própria actividade em si, também não será, aqui, reconhecida na condição do *amador enquanto artista*, sobretudo, porque, à partida, essa condição implica já, da nosso ponto de vista, uma previsão de progressão. A “progressão”, vizinha do “projecto”, promove já um interesse, ou objectivo, que se estende para lá da própria actividade. O estatuto do *artista enquanto amador* é, portanto, uma posição ambígua.

<sup>7</sup> *Hostage XIX* (1989), poderá constituir um exemplo paradigmático deste apelo amadorístico (ver **Fig.2**, em anexo), a que regressaremos mais adiante.

reconhecer um vigoroso impulso de destabilização da correlação entre as figuras do *amador* e do *especialista*. A aproximação entre amadores e especialistas, põe em marcha a possibilidade da sua alternância, esbatendo, deste modo, o seu valor enquanto exemplificações de autoridade ou da falta dela, respectivamente. O estatuto de amador passa, pois, a englobar um processo auto-reflexivo e auto-crítico, apontando para uma conduta virada para dentro, bem como à predisposição para o espelhamento, que desenvolveremos no Capítulo II.

Assim, regressando ao nosso ponto de partida, se a primeira das duas promessas contidas na prática dos Art & Language, remete para a valorização da especificidade de uma certa experiência (como a deslocação de um método já estabelecido para um contexto desajustado<sup>8</sup>, por exemplo), já a segunda - baseada na incorporação do erro (como na pintura de paisagem tomada como desvio discursivo ou desvio das atenções<sup>9</sup>) - seria gradualmente introduzida pelo colectivo que, gradualmente, tomaria como figura-chave o amador como *incompetente orgulhoso*, mas também como aquele que invade um domínio que lhe é alheio - o do *profissionalismo*, do *bom gosto* e das *boas práticas*. E esta invasão dá-se pela necessidade de autonomia perante as condições aleatórias e coercivas de classe e de padrão educacional.

Ser-se amador, neste contexto prometido pelos Art & Language, é ser-se “culturalmente outro”, estabelecendo para isso “uma outra forma de fazer e dizer que não se sustenta no conhecimento, perícia ou criatividade, que são [já] vítimas do mercado ou da academia”, como comenta John Roberts<sup>10</sup>. Estar fora e dentro do meio cultural, i.e., ser-se culturalmente outro, por opção, é uma contradição que implica a

---

<sup>8</sup> Ao longo das últimas décadas do séc. XX foram inúmeras as experiências de baralhamento de referentes, conteúdos temáticos e metodologias estabilizadas, desenvolvidas pelos Art & Language. Neste particular, podemos destacar o conjunto de pinturas “pintadas com a boca”, concretizada pelo colectivo, do qual é exemplo *Attacked by an Unknown Man in a City Park: A Dying Woman; Drawn and Painted by Mouth* (ver **Fig.3**, em anexo). O apelo ao amadorismo parece evidente, na perspectiva formal, mas, um olhar mais atento e interpretativo do título, tenderá a descobrir uma sobrevalorização do título em detrimento da própria imagem intitulada. As imagens funcionariam então como extensões dos próprios títulos, sendo estes vistos na qualidade de títulos-como-texto, como ilustrações (cf. Charles Harrison, *Conceptual Art and Painting : Further Essays on Art & Language*, 2001, 11).

<sup>9</sup> Referimo-nos a parte da longa série genericamente intitulada *Hostages* - um conjunto de pinturas, colocadas sob vidro, particularmente caracterizadas pela intromissão mútua dos seus elementos constituintes (pintura, vidro e/ou texto e vidro) que se prolongou até à década de 1990, com ressurgimentos pontuais.

<sup>10</sup> John Roberts, ‘In Character’, *Art & Language in Practice : vol. 2*, 1999, 161-162. John Roberts é investigador na Universidade de Wolverhampton, ensaísta e colaborador das publicações *Radical Philosophy*, *Oxford Art Journal*, *Historical Materialism*, *Third Text* e *Cabinet*.

figura do amador feliz. Será caso para perguntar, não haverá lugar no mundo moderno para amadores felizes? De acordo com a proposta dos Art & Language, há. Falamos da felicidade que o artista que se afirma amador pode sentir, ao manter o controlo retórico das suas actividades, podendo, a qualquer altura, retirar-se ou transformar-se, de modo a criar uma resistência aos princípios culturais vigentes, como aprofundaremos adiante.

De facto, será viável concordar aqui, uma vez mais, com John Roberts que, ao tomar as modalidades de auto-reflexividade levadas a cabo pelos Art & Language como “retóricas do olhar e da leitura, nas quais os reflexos costumeiros e já assegurados do espectador são implicados e testados”<sup>11</sup>, acaba por delinear eficazmente a relação que o colectivo pretende estabelecer com o espectador, baseada numa suposta colaboração. No entanto, esta mesma tentativa de aproximação não deixa de implicar distanciamento, já que é, sobretudo, irónica. Se, por um lado, tudo parece acessível por parte de quem vê (o espectador) - quer as práticas, quer os objectivos das mesmas; por outro, o carácter ambíguo dos conteúdos apresentados, simultaneamente privados e públicos, como no caso de *We Aim to be Amateurs*, tenderá a afastar um imediato sentido de comum, criando uma zona de contacto vagamente familiar na qual “o divórcio entre executantes e consumidores”<sup>12</sup> parece mais diluído. Em *We Aim to be Amateurs*, este princípio de relação artista-espectador está bem demonstrado na conversa mimetizada entre os actores que, ao agirem “mandatados” pelos artistas, parecem abrir o espaço privado do atelier ao público, mesmo que isso aconteça somente por simulacro<sup>13</sup>.

Encontramo-nos, uma vez mais, na dúvida, relativamente à predisposição para ser amador, anunciada pela afirmação de que “ambicionamos ser amadores”. A

---

<sup>11</sup> John Roberts, ‘In Character’, *Art & Language in Practice* : vol. 2, 1999, 165-166.

<sup>12</sup> Roland Barthes, ‘Vinte palavras-chave para Roland Barthes’, *Le Magazine Littéraire*, 1975, 213. Aqui, Roland Barthes afirma o que diz ser o inevitável desfasamento entre aqueles que praticam (produzem) e aqueles que consomem, provocado pelo desenvolvimento técnico e pela cultura de massas. Ao transportarmos a relação praticante/produtor/consumidor para o contexto de *We Aim to be Amateurs*, estamos, portanto, a enquadrar o papel do amador como condição necessária à reaproximação, ainda que momentânea, bem como fictícia, entre o artista e o espectador, que a instalação teórica sustenta.

<sup>13</sup> O próprio mote inicial de *We aim to be Amateurs: installed in the Style of the Jackson Pollock Bar*, dado pela entrada em cena dos objectos pertencentes ao cenário da conversa, comporta uma noção de transporte acabado de concluir, exactamente naquele momento. Os adereços parecem ter vindo directamente do atelier, o que reforça o carácter de “suposta repetição com erro”, a que nos referimos como “relato”, que a encenação promete. Veja-se, a propósito, o **Anexo 1** e a descrição da sala de apresentação da peça, na página 14, do presente Capítulo.

princípio, o apelo surge como uma promessa realizada pelos Art & Language, uma possível declaração de intenções, contudo, ao conjugarmos o mesmo apelo com a situação do próprio espectador, importa reconhecer uma entidade cooperante que se pressente muito próxima de todos os intervenientes na apresentação de *We Aim to be Amateurs* - a do artista-interlocutor/artista-negociador aparente. Esta entidade (um papel reservado ao artista), simulará uma disponibilidade permanente para acertar pormenores do que se está a apresentar ou a fazer, seja isso uma conversa, uma pintura, um texto ou uma palestra. Consideremos este ponto: se o artista *age como amador*, parece abrir uma discussão em torno da sua própria prática artística, ou seja, tende a revelar opções tomadas e considerações acerca dessas mesmas opções, na perspectiva do *praticante*. Ora, ao tomarmos a atitude do artista como uma falsa abertura, porque é controlada e preparada (não estaremos, portanto, no domínio da confissão), “as obras criadas funcionam como máscaras que são convites ao olhar para lá das mesmas, onde o seu sentido e significação [continuam a ser] fugitivos perpétuos”<sup>14</sup>.

Ao colocarmos a máscara no coração da prática dos Art & Language, impõe-se que a vejamos como actividade transformadora, mediante a sustentação de uma condição precária. Aquilo que o uso da máscara propõe - uma velatura e protecção (como na esgrima) - coincide com um gesto de extrema preocupação com a imagem, i.e., com tudo aquilo que é construído sobre o que foi visto, ou tomado em consideração, por outros. Assim como na conversa, tida como relação mínima entre partes distintas (eventualmente adversárias), a máscara existe em *We Aim to be Amateurs* como forma de contornar o que havia para ser dito, de modo a torná-lo reconhecível, ainda que desfasado. Ali, a máscara será diferente do original apenas até certo ponto, não podendo, pois, perder contacto total com aquele que a usa. Neste sentido, mesmo que a máscara desapareça e que, consequentemente, a face fique descoberta; ou, noutros termos, mesmo que os actores desaparecessem e os próprios Art & Language tomassem o seu lugar, na apresentação de Kassel, nunca os poderíamos ver

---

<sup>14</sup> Art & Language, ‘Art and Language Paints a Picture’, *Art & Language*, 1983, 48-49.

como presenças inequívocas, já que o gesto mimetizador, que simula, continuaria presente<sup>15</sup>.

Esta atitude, que reconhecemos nos Art & Language, antevê a actividade artística como uma actividade, por assim dizer, à margem da lei, na qual toda a acção tem prevista uma solução, isto é, onde as decisões que são tornadas obra passam, frequentemente, pela fuga, mesmo que apenas retórica, como é declarado, numa pintura que o colectivo apresentou em 1989, na qual se exhibe o seguinte texto:

We aim to be amateurs, to act in the unsecular forbidden margins. We shall make a painting in 1995 and call it *Hostage*; A Roadsign Near the Overthorpe Turn. The work will be executed in oil on canvas. It will measure 60 cm. x 40 cm. The white roadsign will occupy about half the picture. It tells us we are 7 miles from Brackley, 2 from Overthorpe and 2 from Warkworth. These names will be scarcely visible in a tangle of lines. The professional may cast a colonising eye, but the tangle will go to a corporeal convulsion beyond her power. The painting will be homely and priggish. **We may hide behind our speech at this appalling moment.**<sup>16</sup>

Esconder-se depois de prometer e não cumprir, assemelha-se ao roubo por esticção, realizado por alguém que a vítima (o espectador) julga conhecer. Ao revelar as intenções dos seus projectos futuros, os Art & Language exigem que se estabeleça uma relação de confiança entre o espectador e o texto inscrito na obra<sup>17</sup>. Logo, se a promessa não for cumprida, há algo que é roubado ao espectador, isto é, a familiaridade estabelecida com a prática dos Art & Language.

---

<sup>15</sup> O uso que fazemos da “máscara de esgrima” como representação da velatura, ou seja, como circunstância de protecção e esconderijo parcial, deve-se à auto-ficção e auto-descrição que o discurso proposto em *We Aim to be Amateurs*, coloca, relativamente aos próprios Art & Language. Veja-se, a propósito da prática artística como um “falar de si mesmo”, o Capítulo II, p.18.

<sup>16</sup> “Ambicionamos ser amadores, ambicionamos agir nas margens proibidas da crença. Faremos uma pintura em 1995 e chamar-lhe-emos *Hostage* [Refém]; Uma Placa Junto ao Desvio para Overthorpe. A obra será executada em óleo sobre tela. Medirá 60 cm x 40 cm. A placa branca ocupará cerca de metade da imagem. Dir-nos-á que estamos a 7 milhas de Brackley, a 2 de Overthorpe e a 2 de Warkworth. Estes nomes serão dificilmente visíveis no emaranhado de linhas. O profissional poderá lançar o seu olho colonizador, mas a trama emaranhada levá-lo-á a uma convulsão corpórea que escapará ao seu poder. A pintura será caseira e pretensiosa. **Neste momento de pavor talvez nos escondamos atrás do nosso discurso**”, tradução nossa. A propósito das promessas para não serem cumpridas, veja-se o Capítulo IV, do presente ensaio, no qual aprofundaremos a nossa leitura acerca desta obra.

<sup>17</sup> Veja-se, no **Anexo 1** [28’03 - 29’04 min.], aquando da intervenção de um dos actores, que remete o uso do texto nas pinturas para o contexto da promessa que não pode ser cumprida. Esta promessa encerra uma proposta de *jogo do faz de conta*, que o espectador terá de jogar, quer frente a uma pintura, quer durante a apresentação de *We Aim to be Amateurs*.



A possibilidade de negociação que o artista-negociador<sup>18</sup> promete, pode apenas afirmar-se no momento em que os *amadores se estão a transformar em entendidos*, i.e., quando o espectador parece ser capaz de reconhecer aquilo que o artista lhe apresenta, como um dado adquirido. No caso de *We Aim to be Amateurs*, pensamos que esta situação se vai repetindo ao longo da “conversa” entre os actores. Tomemos como exemplo as primeiras frases do actor que entra em segundo lugar na mimetização:

(B:)<sup>19</sup> Estamos cientes dos perigos que acarretam as histórias autobiográficas. É claro que existe o perigo de que os artistas queiram ficar bem vistos, e que queiram criar obstruções [à leitura da obra] fazendo uso de mentiras e de imagens sugestivas, em benefício do autor da história [eles mesmos]. (*We Aim to be Amateurs*, Art & Language, vídeo da instalação teórica<sup>20</sup>, Kassel, 1997, trad. nossa.)

O que o actor diz (uma vez mais, actuando como se um dos Art & Language se tratasse) prepara a discussão em torno do trabalho dos próprios Art & Language; é, por isso mesmo, auto-referente. Quando o actor se refere a “histórias autobiográficas” e aos seus consequentes perigos, acaba por justificar a situação da própria “conversa”, na qual é interveniente, como estando próxima de uma farsa. O aviso relativo às fraquezas da “conversa ficcionada” parece então pretender reforçar a aceitação, por parte do espectador, das condições que lhe são apresentadas: cenário de atelier verosímil; actores que se apresentam como os Art & Language; mimetização em *playback*. O espectador é levado a crer num determinado conteúdo discursivo, tornando-se, ainda que momentaneamente, crente na farsa.

De uma forma muito semelhante, poderíamos encontrar em Goethe, no seu ensaio de 1798, ‘Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerk: ein Dialog’, publicado no *Die Propyläen*, uma discussão sobre o que significaria deixar-se levar por uma farsa, acreditando nela, mesmo que apenas por um instante. No texto, dois

---

<sup>18</sup> O “artista-negociador” está patente na suposta abertura do contexto auto-reflexivo a um público externo. Ao transformarem a conversa encenada em espaço visível, auto-crítico, os Art & Language tendem para um possível discussão de si próprios, alargada a outros, que não eles mesmos. Para uma melhor caracterização do estatuto de *artista-negociador*, reveja-se o Capítulo I, p.9.

<sup>19</sup> A nomenclatura [(A:) e (B:)] a que recorremos para identificar os dois actores/representantes de Mel Ramsden e Michael Baldwin, é a mesma a que os autores recorrem no guião de *We Aim to be Amateurs* (não publicado).

<sup>20</sup> Ver **Anexo 1** [4’29 - 4’43 min.].

espectadores, identificados como o *Amigo do Artista* e o *Espectador*, discutem, apaixonadamente, acerca de uma característica do teatro onde se encontram: os camarotes têm figuras pintadas simulando a presença de espectadores<sup>21</sup>. Falam, portanto, de um condicionamento da experiência teatral que começa na simulação de um dos seus elementos participantes, o próprio espectador.

A diferença entre as figuras do *espectador-amador* e do *espectador-entendido* é visível nas personagens do *Espectador* e do *Amigo do Artista*, respectivamente, sendo definida pela forma como estes lidam com o carácter verosímil de determinada obra de arte. A separação entre as duas figuras está na exigência de verdade que o espectador-amador representa, e na exigência do verosímil, que o espectador-entendido defende.

O facto do *Espectador* se indignar com tal simulação, induz o *Amigo do Artista* a confrontá-lo, com ironia, sobre a sua expectativa de ver correspondidas no teatro todas as suas exigências, sobretudo as de verdade e de verosimilhança. A esta provocação, o *Espectador* responde, com naturalidade, que exige apenas que o que vê no teatro lhe “pareça real e verdadeiro”. Por sua vez, o *Amigo*, avança com uma interpretação do desejo do *Espectador*, sugerindo-lhe que “as representações teatrais *não só* lhe parecem ser verdadeiras, mas que, pelo contrário, *apenas* lhe parecem ser verdadeiras”. O ligeiro ajuste de perspectiva, que o *Espectador* identifica como um subtil jogo de palavras, permite que o *Amigo do Artista* conclua “que a verdade da natureza e a verdade da arte são duas coisas distintas” e que, consequentemente, “uma obra de arte só poderá aparentar ser um produto da natureza para um espectador completamente inculto”. Este espectador, diz o *Amigo*, “infelizmente, só se satisfaz quando o artista desce ao seu nível”, o que leva o *Espectador* a perguntar-se sobre as razões que o levam a exigir determinado grau de fiabilidade, quando confrontado com a obra de arte:

*Espectador*: Diz então que uma obra de arte pode ser tida como obra da natureza apenas para uma pessoa inculta?

*Amigo*: Certamente. Recorda-se dos pássaros que tentaram comer as cerejas [pintadas] do grande mestre?

*Espectador*: Isso demonstra que a fruta estava magnificamente pintada?

---

<sup>21</sup> Esta simulação, que poderá ter existido à maneira do trompe-l’oeil, parece lembrar que, no teatro, a acção se passa no palco como também na plateia. Goethe ter-se-á inspirado numa visita que, em 1797, fez, a um teatro de Frankfurt, a propósito da encenação de *Palmyra*, uma ópera de Antonio Salieri, com decorações do pintor milanês Giorgio Fuentès.

*Amigo:* Nada disso, prova apenas que os peritos eram verdadeiros pardais.

*Espectador:* Isso não me convence de que a pintura não era excelente.

*Amigo:* Posso contar-lhe uma história mais recente?

*Espectador:* Normalmente prefiro histórias a discussões.

*Amigo do Artista:* Certo grande naturalista tinha, entre outros animais de estimação, um macaco, que um dia desapareceu e que, após longa busca, veio a encontrar na sua biblioteca. O animal estava sentado no chão, com as páginas ilustradas, arrancadas de um livro de história natural, em seu redor. Maravilhado com este impulso estudioso do seu animal de estimação, o homem aproximou-se e, para sua surpresa e frustração, verificou que o guloso macaco tinha estado a fazer uma refeição com as carochas ilustradas nas páginas do livro (...).

*Amigo:* Compararia então as ilustrações e o trabalho do grande artista que pintou as cerejas<sup>22</sup>?

*Espectador:* Dificilmente.

*Amigo:* Mas colocaria o macaco junto dos amadores incultos?

*Espectador:* Claro, e junto dos glutões também! Isso faz-me ter um estranho pensamento: será que um amador inculto considera uma obra de arte como sendo natural, apenas porque quer ser capaz de a apreciar dessa forma crua e muitas vezes vulgar?

*Amigo:* É precisamente o que acho.

*Espectador:* Então continua a manter a sua opinião de que o artista se debate consigo mesmo quando tenta produzir este efeito?

*Amigo:* Estou convencido de que sim (...).

(J. W. Goethe; 'On truth and probability in works of art: a dialogue', *Goethe on Art*, 1980, 28-29)

Ora, a sugestão de um gradual afastamento do contexto de fiabilidade, ou do verosímil, relativamente à obra de arte, aqui realizada pela parelha *Amigo do Artista - Espectador*, está próxima da relação que os Art & Language fomentam em *We Aim to be Amateurs*. Aquilo que esperam convocar no espectador e, de uma forma crescente, é um contexto de decepção estabelecido pela necessidade de manter o tom verosímil da encenação, repelindo-o em simultâneo. Há aqui um movimento de opostos que é crítico e irónico. Será exactamente a aceitação destas condicionantes, por parte do espectador, que o tornará cada vez mais envolvido no “enredo”, pactuando com a indefinição que caracteriza a presença dos actores silenciosos - no caso de *We aim to be Amateurs*. Logo, o que é pedido, quer no teatro alemão descrito por Goethe, quer na instalação teórica apresentada pelos Art & Language, é um princípio de cooperação entre espectadores e espectáculo, que tem na sua essência uma noção de cumplicidade. Isso determina que exista uma necessária relação de confiança, mesmo que vaga,

---

<sup>22</sup> O “grande artista que pintou as cerejas” é uma referência ao pintor grego Zeuxis, mencionado por Plínio, o Velho in *História Natural* (XXXV, 65-68, 311).

relativamente aos primeiros instantes de confrontação com a obra de arte. Deparemo-nos então com as condições de *We Aim to be Amateurs*.

A sala de apresentação de *We Aim to be Amateurs*, uma das duas ocupadas pela parceria no Kunsthalle Fridericianum, em Kassel, fazia-se compor de vários objectos arrumados em conjuntos de valência facilmente perceptível, i.e., referente a uma disponibilidade utilitária recente ou num futuro próximo. Todos estes elementos seriam transportados para a sala já no decorrer da apresentação, enquanto todos os intervenientes (passivos e activos) se agrupavam no espaço que se ia gradualmente revelando. Ao centro, havia uma mesa-de-trabalho de madeira, à altura do joelho, salpicada de vestígios de pintura, onde se espalhavam materiais técnicos (pincéis, latas de tinta abertas e fechadas, cinzeiros cheios, um telefone, números da revista *Art-Language*<sup>23</sup>). Dos lados paralelos às cabeceiras da mesa, respectivamente à esquerda e à direita do lugar da assistência, estavam uma tela de projecção aberta e um projector de diapositivos colocado no topo de um escadote.

Ao fundo da sala, por trás da mesa central, estava colocado algum *pseudo-mobiliário*<sup>24</sup> (uma mesa de jantar com cadeiras, um sofá e duas cadeiras de braços) composto por painéis coloridos. Os painéis (alguns dos quais colocados também nas paredes), medindo individualmente 30cm x 40cm, exibiam impressões de um livro aberto, a uma cor, onde eram distinguíveis (com maior ou menor clareza, segundo o contraste) blocos de texto, os limites do livro e o seu centro obscurecido pela sombra. Estes extractos de texto, copiados parcialmente das publicações literárias ou de crítica de arte do grupo, mas também baseados em narrativas pornográficas transformadas por

---

<sup>23</sup> A primeira série do *Art-Language Journal* (ver **Fig.4**, em anexo) foi publicada de Maio de 1969 a Março de 1985. O primeiro número de *Art-Language New Series* foi publicado pelos Art & Language em Junho de 1994. Joseph Kosuth foi o editor dos números 2 e 3 (Fevereiro e Junho, 1970), do volume 1 de *Art-Language*, nos Estados Unidos. O corpo editorial formado no Outono de 1971, seria composto por Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Ian Burn, Charles Harrison, Harold Hurrell, Joseph Kosuth, Philip Pilkington, Mel Ramsden e David Rushton.

<sup>24</sup> Quando dizemos *pseudo-mobiliário*, fazemo-lo apenas porque este conjunto de elementos, composto por cadeiras, mesas e sofás, não são rigorosamente utilitários. Nenhum destes elementos permite que alguém se sente ou repouse neles, pelo que apenas aparentam poder acolher, funcionando como um convite que não se espera que o convidado aceite (um convite circunstancial). No caso da “mesa-de-trabalho”, também presente em *We Aim to be Amateurs*, a sua utilidade é real e possível.

Michael e Mel através do uso livre do *malapropismo*<sup>25</sup>, figuravam já no projecto *Sighs Trapped by Liars*, apresentado anteriormente, nas versões “mobiliário” e “*Documenta Vitrine*”, que permaneceram instalados durante a Documenta X.

A chegada à sala dos dois actores principais, Martin Horn e Peter Cierlinski, marcaria o início da apresentação, enquanto uma plateia dispersa ocupava o seu lugar na cena montada. Actores principais colocados do lado interior da mesa, espectadores do lado de fora, desenrolando-se então um diálogo entre os actores. Esta “conversa” poderia ser vagamente atribuída aos Art & Language, não somente por serem referidos pormenores dos seus processos criativos mas, sobretudo, pela caracterização quase autobiográfica que a própria encenação promove, ao criar uma situação reconhecível enquanto possível conversa entre aqueles artistas, no seu próprio espaço de trabalho. Esta verosimilhança (entre a situação apresentada e a probabilidade desta ter realmente ocorrido) carregava consigo, desde logo, o carácter impermeável de um discurso preparado à medida da argumentação desejada, que ia acumulando pequenos deslizes ou ligeiras inflexões<sup>26</sup> necessárias ao estabelecimento de um público atento, embora permanentemente colocado no limiar da resistência, sobretudo devido à especificidade do drama proposta pelo diálogo entre os actores.

Esses fragmentos perdidos no diálogo entre actores serviam, uma vez mais, para fortalecer o carácter verosímil, quase verídico, da conversa que iam mantendo. Funcionavam também como as “interpelações vazias de sentido” que, numa conversa real, se deixam soltar e, que “embora muito modestas, (...) têm qualquer coisa de discretamente dramático: são chamamentos, modulações (...) através das quais um corpo procura outro corpo”<sup>27</sup>, como sugere Roland Barthes. A “conversa encenada” desempenhada pelos actores, em *We Aim to be Amateurs*, integrava, assim, elementos fictícios presentes em qualquer conversa real.

---

<sup>25</sup> O termo *malapropismo* não existe na língua portuguesa, pelo que recorreremos ao estrangeirismo para nos referirmos ao fenómeno linguístico em que se trocam, muitas vezes inadvertidamente, palavras ou frases, por outras com grafia e pronúncia semelhante, mas com significados distintos - as denominadas palavras parónimas (cf. Charles Harrison, *Conceptual Art and Painting : Further Essays on Art & Language*, 2001, 30).

<sup>26</sup> Veja-se, em pormenor, o **Anexo 1** [13’33 - 13’36 min.].

<sup>27</sup> Roland Barthes, *O Grão da Voz: entrevistas 1962-1980*, 1982, 10-11

O objectivo destes elementos (que também podiam ser gestuais) será o mesmo que o da teia do Homem-Aranha usada a favor daqueles que pretende proteger. A teia de protecção e de acolhimento é, de igual forma, a teia que aprisiona um corpo a outro corpo, fazendo-os parceiros na queda do arranha-céus, para logo se soltarem em terreno plano. Precisemos: o movimento que os actores de *We Aim to be Amateurs* realizam, durante a sua apresentação, soltando “interpelações vazias de sentido”, visa diminuir a distância que existe entre eles e os espectadores, tornando-os cooperantes. A conversa, mesmo que ficcionada, antevê uma união.

Tendo origem num texto de Michael Baldwin e Mel Ramsden, produzido em Viena (1995) sob a aparência de uma conversa ficcional entre os próprios, o diálogo representado em Kassel - *We Aim to be Amateurs* - contaria igualmente com uma participação de ordem *organizativa*<sup>28</sup> por parte do teórico e ensaísta Charles Harrison, co-editor do periódico *Art-Language* e participante activo no pensamento com e sobre o colectivo conceptual britânico desde 1971. Um terceiro actor - Carlo Ghiraldelli - faria, portanto, a vez de Charles Harrison, mantendo-se também em silêncio e intervindo apenas para confirmar ou ilustrar aquilo que Martin Horn e Peter Cierlinski diziam - nas vezes de Michael Baldwin e Mel Ramsden - com imagens projectadas (diapositivos). Actuando em conversa durante cerca de 30 minutos, ora de frente para o público, ora cruzando olhares - quer em complemento, quer em contraponto um do outro - tornar-se-ia perceptível, a dada altura, porventura diferindo de um espectador para outro, que a sua apresentação não era, de facto, falada mas sim, mimetizada em *playback* a partir de uma faixa áudio, previamente gravada e, depois, ensaiada e memorizada pelos mesmos actores do Jackson Pollock Bar. Esta garantia de uma ficção *demonstrada* em directo, i.e., por acção interventiva de um elemento *passado* (conversa previamente gravada) agindo sobre um dado *presente* (conversa mimetizada), vem colaborar com esse comportamento levemente denunciador - propositado ou não - que os actores vão

---

<sup>28</sup> Acerca do seu posicionamento como actor secundário em *We Aim to be Amateurs* (1997), sendo representado pelo actor Carlo Ghiraldelli, Charles Harrison adianta, no seu ensaio ‘On a Picture Painted by Actors’: “A sala estava igualmente equipada com uma tela de projecção, na qual o meu representante projectava diapositivos ilustrativos do trabalho dos Art & Language; uma acção em tudo semelhante ao que Eu próprio poderia estar, neste momento, a fazer, caso este texto fosse lido de um púlpito e não a partir da sua impressão num livro.” (in Charles Harrison, *Conceptual Art and Painting : Further Essays on Art & Language*, 2001, 51).

desenvolvendo ao longo da encenação (pequenas pausas para alternância de intervenções, hesitação no princípio de algumas frases e, fundamentalmente, com a repetição de alguns trechos do diálogo, dada após certos enganos de reprodução/representação<sup>29</sup>).

## II. *A dobra da mimese*

Ainda assim, importa realçar a exigência da tarefa que terá sido incumbida aos actores de *We Aim to be Amateurs*. Será, de certo, a sua sincronização labial quase perfeita com a reprodução da faixa sonora correspondente à conversa, que permite acrescentar à sua intervenção uma camada representacional afirmando, em definitivo, a alienação desencadeada pela aproximação a um certo “(...) sentido de *estranho*, de *unheimlich* - como se de um homem sem reflexo a olhar para um reflexo sem homem, se tratasse (...)”<sup>30</sup>. Isto é, aquilo que é visível e audível nesta *instalação teórica*, não tem origem completamente definida; os agentes representativos da conversa (os actores) vão sendo preenchidos de um fôlego que não lhes pertence inteiramente. A imagem dos próprios Art & Language é, aqui, espelhada e distorcida, na medida em que existe uma predisposição para o embaciamento no próprio exercício do espelhamento, causada pelo fôlego com que os actores são preenchidos, e que nunca chega a ser voz. Esse fôlego é resultado da parecença com um real, especulado, que são os próprios Art & Language enquanto entidade artística; i.e., a voz ouvida não é a deles, mas poderia ser.

Esta disposição para *ouvir o que não está lá* (a voz) é, pois, adensada pela familiaridade<sup>31</sup> que ocorre entre as duas partes reconhecíveis no diálogo de *We Aim to*

---

<sup>29</sup> Como exemplificação deste processo, veja-se o **Anexo 1** [13’35 min.].

<sup>30</sup> Charles Harrison, *Conceptual Art and Painting : Further Essays on Art & Language*, 2001, 51.

<sup>31</sup> A enunciação desta *familiaridade* é, em particular, um dividendo da análise efectuada por Julia Kristeva relativamente às interferências de significado entre os conceitos de *heimlich* e *unheimlich*, a propósito da proposta relacional de Sigmund Freud sobre este aspecto. De facto, Freud queria demonstrar um princípio, tendo por base um estudo semântico do adjectivo alemão *heimlich* e do seu antónimo *unheimlich*, que visava reconhecer um sentido negativo, “(...) que estaria já no conceito positivo de *heimlich* - ‘confortavelmente familiar’ - podendo este também significar ‘escondido, fora da vista’, ‘enganador e malicioso’, ‘por trás das costas’. Assim sendo, na própria palavra *heimlich*, o familiar e o íntimo estão revertidos nos seus opostos, emparelhados com o seu significado contrário - o de ‘estranheza estranha’ - que o conceito de *unheimlich* abriga. (...) logo, aquilo que é estranhamente estranho seria aquilo que *foi* (o tempo passado é importante) familiar e que, sob certas condições (...) [tende a] emergir.” (cf. Julia Kristeva, *Strangers to Ourselves*, 1991, 182-183).

*be Amateurs* - um possível original e uma possível mimese. Ainda que as duas instâncias se encontrem muito próximas na forma, revelam-se já transtornadas, dobradas, sendo dotadas de uma duplicidade trazida pelos próprios intervenientes no diálogo, ou melhor, pela suposição criada em torno da sua presença. Esclareçamos este ponto: em *We Aim to be Amateurs* a reprodução da faixa sonora com a presumível conversa entre Mel Ramsden e Michael Baldwin<sup>32</sup> está para um “possível original”, como a conversa mimetizada e silenciosa, que se dá entre Martin Horn e Peter Cierlinski (os actores da performance) está para uma “possível mimese”. Para lá de apenas afirmar um espelhamento com erro<sup>33</sup>, que se dá pelo facto de os actores representarem *em nome* dos Art & Language, muito embora mimetizando por cima da sua própria voz (dos actores), *We Aim to be Amateurs* parece abrir - como, aliás, de uma forma recorrente ao longo do percurso do colectivo - feridas intencionais na sua relação interna, enquanto artistas, revelando, a cada nova actualização da discussão (expondo-a publicamente) uma procura necessária do “conflito, [e] não da luxúria dada pela [mera] aplicação de contrastes”<sup>34</sup>. A particularidade deste pressuposto de reflexão, tornando evidente pela necessidade dos Art & Language se exporem através de outros, i.e., construindo um reflexo seu, condicionado, dá-se pela existência de uma voz que parece não pertencer a ninguém identificável - uma voz sem corpo; noção que recuperaremos mais adiante.

A *dobra da mimese* que então podemos intuir, constituir-se-á através do *loop* discursivo em torno da produção artística encarada como um *falar sobre si mesmo*, ou como um *descrever a si mesmo*, que Jacques Derrida refere como estando na “origem da produtividade pura (...); antes mesmo da estrutura re-produtiva ou imitativa”<sup>35</sup>. É através da mimetização que podemos reconhecer, em *We Aim to be Amateurs*, uma personagem dos próprios Art & Language, construída por eles mesmos, ainda que esse gesto exija a complementaridade oferecida por outro, que o próprio contexto da

---

<sup>32</sup> Reveja-se o Capítulo I, p.16.

<sup>33</sup> A noção de “espelhamento com erro” está implícita no uso que já fizemos da noção de “repetição com erro”, aplicada à prática artística auto-reflexiva, sob a forma de conversa encenada (cf. *supra*, nota <sup>14</sup>, p. 54).

<sup>34</sup> Christian Schlatter, *Art & Language: Hostages XXV-LXXVI*, 1991, 30.

<sup>35</sup> Jacques Derrida cit. por Eduardo Prado Coelho in *Os Universos da Crítica: Paradigmas nos Estudos Literários*, 1982, 177.



conversa propõe (não se fala sozinho, nem se fazem descrições para si próprio). Demonstrar o encontro, através da realização ficcionada do próprio encontro, parece evidente para a experimentação daquilo que fora previsto para a conversa (o prognóstico). Para Mel Ramsden e Michael Baldwin, é necessário antecipar o resultado para que o trabalho seja, exactamente, aquilo que não pode ser, i.e., “outra coisa qualquer”<sup>36</sup>.

A fazer-se, então, o encontro auto-parodístico que existe em *We Aim to be Amateurs* está para além da mera apresentação de conteúdos previsíveis; a verdadeira contra-proposta não está na verosimilhança partilhada com um certo referente, mas na garantia de que o verosímil não será suficiente para criar habituação. Não estamos, claramente, no terreno da imitação. Porém, é ainda possível destrinçar a imagem de um Tordo-imitador (*Mimus polyglottos*<sup>37</sup>) na actividade discursiva mimetizada, a partir da possibilidade de incorporação de novos gestos, que a espécie manifesta, mantendo ainda os beirais conhecidos à vista, durante os voos circulares verticais (de asas esticadas e abertas, intimidando os observadores) ou mesmo, no treino da reprodução dos cantos de outras aves. Salientamos, neste ímpeto comparativo, a persistência inventiva que quer o Tordo-imitador, quer os actores de *We Aim to be Amateurs*, partilham, na criação de um duplo sonoro e gestual que outros possam entender como actividade *mediúnica*<sup>38</sup> - uma conversa mediada (fazendo-se passar por outros, sendo outros).

Ao vermos mais de perto, percebemos ainda outra semelhança entre os actores da apresentação de Kassel e os indivíduos da espécie *Mimus polyglottos*, que ocorre durante a dança territorial. Esta faz-se, naturalmente, aos pares, definindo uma linha imaginária sem princípio ou fim, na qual as duas soberanias se encontram, sem nunca se cruzarem. Aí, nesse momento de espelhamento, não importa se a linha é ou não

---

<sup>36</sup> Christian Schlatter, *Art & Language: Hostages XXV-LXXVI*, 1991, 30.

<sup>37</sup> *Mimus polyglottos*, ave originária da América do Norte, da ordem dos Passeriformes, família *Mimidae*, de nome comum Tordo-imitador, cujos comportamentos carecem, em certa medida, de explicação utilitária. Referimo-nos precisamente aos *loops* verticais que a espécie executa em voo; a abertura de asas para cima e para a frente, já no chão; a imitação de cantos de outras aves. (cf. vídeos de documentação da dança territorial, disponíveis em <<http://youtu.be/1izpX4GUFF8>> e em <<http://youtu.be/6re0NHSqQMc>>, consultados em 21/4/2011).

<sup>38</sup> Veja-se, a propósito da caracterização mediúnica do “falar sobre si mesmo, falando através de outro”, o trabalho de Tamar Guimarães, artista brasileira, residente em Copenhaga, particularmente no projecto *The Most Beautiful Place II* (2005). Neste vídeo transferido de 16mm, são repetidos trechos de um texto para aprender dinamarquês, ininterruptamente. Esses trechos são ditos por alunos estrangeiros, principiantes na língua dinamarquesa, o que acaba por lhes retirar qualquer sentido, transformando as suas palavras em meros blocos de som, vazios de sentido.

atravessada, porque o que conta será sempre o todo colocado atrás de cada um dos adversários. Ou seja, não é a ave que avança ou recua, na verdade, é o mundo que desliza sob as suas patas. Esta é uma forma particularmente extremada de tornar ainda mais intensa a relação com um outro, isto é, através da partilha de uma farsa, ou de um segredo, em última instância. Entendemos por *farsa* determinada disposição para *jogar*, que inclui a paródia de si mesmo.

Em *We Aim to be Amateurs*, a farsa existe, porque existe também uma demonstração de capacidades, assumida e partilhada com uma plateia, mais ou menos integrada na discussão. Pensemos, por exemplo, no momento final da apresentação, quando um dos actores pergunta: “E agora, onde está a linguagem?”, seguindo-se um breve momento de silêncio, enquanto o actor-representante de Charles Harrison desliga o projector de diapositivos e acende as luzes gerais. Vejamos também a última frase dita pelos actores: “Há alguma pergunta que nos queiram fazer? Não? Podem desligar o som, por favor?”. O próprio mote dado ao espectador - a possibilidade de falar - parece incutido de uma impossibilidade técnica, porque, à partida, a gravação não o incluiu previamente na conversa, o que impediria qualquer hipótese de utilização do meio usado para comunicar (o gravador).

Este ponto é fundamental, para que consideremos a presença dos actores como sendo escultórica, isto é, aquilo que estes transmitem, apresentando-se como corpos silenciosos, embora discursivos, propõe que os flanqueemos, de modo a poder observá-los de outro ângulo. A sua presença torna-se, por esta razão, mais do que a sua própria frontalidade, ao afirmarem-se disponíveis para incorporar outros sentidos que vão para lá da mera acção em que o actor, simplesmente, representa. Ainda que o mecanismo da conversa pareça estável, afigura-se uma constante ameaça à sua estrutura, bastando que para isso um dos *jogadores da farsa* (actores e/ou espectadores) se torne activo (i.e., audível, fora da gravação).

Assim, os actores são e não são, simultaneamente, representações de Mel Ramsden e Michael Baldwin, como também podem ser o receptáculo para qualquer um que se identifique momentaneamente com a discussão, mesmo que faça parte da audiência. O estatuto dos actores, enquanto actores, em *We Aim to be Amateurs*, é extremamente precário, não só porque estes não funcionam, de todo, como narradores, que são frequentemente vistos como “*mediadores* do nosso acesso aos eventos da

história”<sup>39</sup>, mas também porque estão impedidos de falar. A sua condição de actores parece sofrer um importante revés, pelo que aparentam estar impedidos de o ser. Agem como contrapartida da necessidade de transcrever, i.e., como elementos essenciais à estrutura da conversa “teleguiada”, incorporados como um canal de transmissão, um meio de tradução simultânea, que opera como um desvio contínuo. Os actores são eles mesmos, fazendo de actores e fazendo de Art & Language.

Há, portanto, um princípio de exaltação da “autobiografia ficcionada”, manifestado em *We Aim to be Amateurs*. No momento em que o falar sobre si mesmo, proposto pelos Art & Language, é concretizado, recorrendo à actuação de outros que os representam, qualquer acontecimento noticiado pelos actores passa, inevitavelmente, pelo filtro da ficção. Assim, onde há representação, há também escolha e separação. Pensamos que, aqui, opera um ímpeto transformador do que é dito acerca da vivência individual, em privado (no atelier), para o que pode ser dito acerca dessa mesma vivência, mas em público, através da conversa encenada e mimetizada. Este ímpeto traduz-se na problematização dos acontecimentos apresentados, tomados como elementos externos e reenquadráveis consoante o ponto de vista. Num desses episódios, destacados do processo de trabalho dos Art & Language, discute-se a hipótese de trabalho partilhado e qual a implicação da partilha para o fundamento do projecto geral. A situação em questão, vivida, provavelmente, dezenas de vezes pelos Art & Language, é colocada de um modo transversal, disponível para ser escrutinada.

(A:) Imaginem a seguinte situação, passada no atelier: um de nós acabou de escrevinhar algumas linhas e, agora, quer usá-las como base para um texto (...). Depois de ter acabado de as escrever, num sentido imediato, passa-as ao outro, para que ele trabalhe com elas. Como é que ele prossegue? O que seria importante para um futuro trabalho que se baseie neste texto do atelier?  
(B:) (...) Mas, isso não quer dizer que, nesse momento, nos estamos a esconder por trás do nosso discurso ou do nosso texto?

(*We Aim to be Amateurs*, Art & Language, vídeo da instalação teórica<sup>40</sup>, Kassel, 1997)

Ainda que verosímil, a cena descrita nunca abandona por completo a possibilidade da mentira ou do exagero. Os processos são descritos como acções

---

<sup>39</sup> Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*, 1993, 357.

<sup>40</sup> Ver **Anexo 1**, [30’11-31:07 min].

paradigmáticas, auto-suficientes, que criam um vocabulário interno e pouco discutível por todos os que assistem à argumentação. Na “conversa encenada” de *We Aim to be Amateurs*, há uma discussão caseira (quase conjugal), onde parece ser difícil “meter a colher”.

Consideramos, sob este aspecto, que esse ímpeto que enfatiza, subtilmente, os acontecimentos - tão determinante no acto de relatar - também se encontra demonstrado em Joseph Beuys, particularmente aquando da criação de um conjunto de elementos identificativos de si próprio, que depois se esforça por manter e exaltar. Porém, ainda que dentro de um mecanismo discursivo, o uso que deles faz Joseph Beuys terá, de longe, uma ligação muito mais permanente com o corpo, o que Delfim Sardo inscreve na denominada *alta-performatividade*.

Esta definição, põe em evidência uma ligação da performance à alta-competição, o que releva uma tentativa de ampliar a acção performativa, trazendo-a para o domínio do esforço absoluto<sup>41</sup>, ao mesmo tempo que a coloca, no que diz respeito a Beuys, num patamar que coincidirá, no limite, com a incorporação do gesto performativo enquanto gesto de vida. Na *alta-performance* já não se trata de apresentar um conteúdo corporal, mas, efectivamente, de se tornar um conteúdo corporal.

O facto da obra de Joseph Beuys aparentar uma constante interferência de um *Beuys* localizado no “episódio tártaro” - referente ao seu salvamento na Crimeia, durante uma missão ao serviço da Luftwaffe, no decorrer da Segunda Guerra Mundial, no qual foi envolvido em fletro e tratado com banha depois da queda do seu avião - implica que o mesmo seja necessariamente parte de uma efabulação mítica, que os adereços completam (chapéu, colete e fato de fletro), fazendo-se uma personagem de si. Exemplo claro dessa mimetização forçada é a apresentação de *Voglio Vedere le mie Montagne* (Quero Ver as Minhas Montanhas), que decorreu no Stedelijk van Abbemuseum de Eindhoven em 1971, onde se dispuseram peças de mobiliário “(...) pertencente ao próprio quarto de Beuys em Cleves [Alemanha], acompanhadas de uma advertência ao público: ‘O título deste trabalho não é um claro reflexo do que vemos. A questão que surge é sobre o que há aí para ser visto’ (...)”<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> Delfim Sardo, ‘Isomorfismos : Matthew Barney e a memória de Beuys’, *Dardo Magazine*, n.º 1, 2006, 87.

<sup>42</sup> *idem*, 88.

Sendo de origem potencialmente ficcional, a mitologia criada por Beuys depende, precisamente, da sua verosimilhança com um determinado real - um real possível. Acrescente-se a este propósito, enquanto clarificação, a contraposição entre as perspectivas de auto-referencialidade que fazem divergir os Art & Language e Joseph Beuys, uma vez que nos dois casos existe uma diligência contínua pela permanência de um discurso, embora, no segundo, a artificialidade seja colocada por uma presença diplomática, redentora, que no primeiro caso não vinga.

Os Art & Language não parecem exigir uma redenção dos seus projectos a partir da sua explicitação discursiva, pelo contrário, as suas formulações teóricas são fundamentais para a dissolução do ideal de projecto acabado, ou mesmo totalizador. Contrariamente, a expansão discursiva de Joseph Beuys personifica um pressuposto de renascimento, o que valida uma estrutura comunicativa inerente a um “permanente sistema de inspiração”, no qual se constrói uma “relação entre a *persona* do artista e uma dada realidade social”<sup>43</sup>. Na personagem artística *Joseph Beuys*, adianta Terry Atkinson em ‘Beuyspeak’, um texto publicado em 1995, havia um desejo de “preservação da instância do artista como *simulacrum*”<sup>44</sup>; Joseph Beuys “não era um bom ouvinte (...), escolhia o seu material discursivo de forma arbitrária o suficiente para sustentar a sua auto-projecção”<sup>45</sup> - um pouco à semelhança da figura do charlatão.

Na verdade, as explicações que Joseph Beuys dava, acerca da sua prática artística eram, elas mesmas, parte integrante do seu trabalho. Já na prática dos Art & Language, a exploração das possibilidades discursivas e textuais, que o trabalho abre, servem, fundamentalmente, uma vontade de colaborar com a própria dissolução desse mesmo trabalho. Não há uma atitude de preservação. Diríamos, acrescentando, que também em *We Aim to be Amateurs*, por exemplo, não há uma disponibilidade “mágica” que parece poder acolher e exigir o “desenvolvimento de um ‘significado metafísico’, que transcenda o estado actual de apresentação material com o seu discurso”<sup>46</sup> - em que o artista alemão investiu. “Como em tantos aspectos das suas actividades, a posição

---

<sup>43</sup> Barbara Lange, ‘Questions? Do you have questions?’, *Joseph Beuys: The Reader*, 2007, 177.

<sup>44</sup> Terry Atkinson, ‘Beuyspeak’, *Joseph Beuys: Diverging Critiques*, 1995, 166.

<sup>45</sup> *idem*, 167.

<sup>46</sup> Benjamin Buchloh, ‘The Twilight of the Idol’, *Joseph Beuys : Mapping the Legacy*, 2001, 207.

supostamente radical de Joseph Beuys é, de certo, marcada pela sua compulsiva auto-exposição como artista messiânico (...) [que], quando chamado a comprometer-se particularmente com o mundo da arte, que é afinal a principal esfera das suas operações, demonstra uma (...) relutância em tomar posições (...)”<sup>47</sup>. Há, pois, um domínio performativo muito intenso nas propostas de Joseph Beuys, porém, é relevante entendê-lo para lá do seu mero processo de concretização. Será necessário englobar nos seus esforços a recusa da dispersão como fundamento para a criação artística.

Beuys está, portanto, pouco convencido do apelo ao amadorismo, bem como se encontra demasiado ocupado com o seu plano de obra total - obra contida. Numa entrevista de 1976, o artista afirmaria que “precisaremos de especialistas também no futuro, ou não teremos electricidade, nem água, nem aquecimento, nem professores, nem médicos, só amadores”<sup>48</sup>, não deixando de referir que o apelo ao especialista coloca em evidência uma tomada de consciência que afirma a necessidade de responsabilizar cada um, na sua particularidade. Concomitantemente, Beuys afirma que a necessária recuperação de um *elemento religioso* se impõe como solução para a ineficácia (actual) de uma produção ultra-especializada. Esta é a resposta para a entrada e saída em cena dos elementos postos em relação, no mundo. Assim, em Beuys, não existe corte, mas apenas metamorfose, ambicionada por um estado de permanente troca e transição.

Por sua vez, em *We Aim to be Amateurs*, os Art & Language apresentam uma situação que aparenta já estar a decorrer. Se há alguma réstia de promessa, existirá apenas para não ser cumprida; para que não se construam prisões para os presos que hão de vir e, em alternativa, se iluminem possíveis paredes a deitar abaixo, lugares onde a terra é menos firme ou pontos onde o arame farpado está cortado - i.e., propostas para uma fuga à responsabilidade. Aquilo que é tornado visível não põe fim à fuga; a situação performativa é, afinal, distinta da que Walter Benjamin refere em ‘Rua de Sentido Único’, ao reconhecer na constante presença da fuga em Shakespeare, ou em Calderón, uma “expectativa de um lugar, de uma luz ou de uma ribalta onde também a nossa fuga através da vida pudesse estar a salvo dos olhares de observadores

---

<sup>47</sup> Benjamin Buchloh, ‘The Twilight of the Idol’, *Joseph Beuys : Mapping the Legacy*, 2001, 210.

<sup>48</sup> Joseph Beuys (1976), ‘Interview with Joseph Beuys’, *Divirging Critiques*, 1995, 60.

estranhos<sup>49</sup>. Benjamin, lembra a entrada abrupta em cena dos actores, frequentemente no último acto, vindos de uma acção que já se desenrolava momentos antes, fora de vista e de palco - uma batalha ou uma perseguição, por exemplo. A chegada dos actores ao palco, escusando-se à fuga, dar-lhes-ia ânimo e a possibilidade de um tempo fora do tempo, para recuperarem.

Embora os actores de *We Aim to be Amateurs* também estejam no processo da chegada, entrando no espaço com a colocação do mobiliário e adereços para eles próprios se sentarem, não podemos crer num afrouxamento da tensão no fora de cena. É, aliás, a sua presença, que inicia toda a tensão que se faz sentir entre o dentro e o fora da acção visível, já que a gravação sonora da conversa (o fora), precisamente por estar a ser mimetizada pelos actores (o dentro), acaba por se tornar no limiar da acção encenada, funcionando como interferência de um plano extra-cena (vindo dos bastidores, por exemplo). O som a que os espectadores acedem, por via do sistema de amplificação, colocado junto à mesa dos actores, é, ele mesmo, produto de um gesto que começa antes da entrada em cena dos intervenientes da conversa. É, de facto, um dos actores, que dá início à reprodução sonora que, ele mesmo, tem de mimetizar. Esse gesto, que dá início à apresentação, vem ainda de fora do plano da encenação, i.e., dá-se ainda no espaço da audiência. O actor chega na mesma situação que o espectador, para passar, nesse momento fundador, a encarnar, silenciosamente, uma personagem vinda de outro lugar, ou seja, da gravação enquanto lugar.

## **II.1. Da prática da conversação**

Tendo em vista o domínio de conversação (discursivo, partilhado pelos actores como se de uma conversa natural se tratasse) proposto em *We Aim to Be Amateurs*, é fulcral que a actividade visível e invisível do colectivo Art & Language seja contextualizada. A amostragem dos seus propósitos, vincada nas principais diligências desenvolvidas desde o seu surgimento, na viragem da década de 1960, parece-nos conter um balizamento que vai da possibilidade de uma reacção circunstancial ao seu tempo (a), à leitura auto-referencial, que a sua obra veio a demonstrar (b). Com esta

---

<sup>49</sup> Walter Benjamin, 'Rua de Sentido Único', *Imagens de Pensamento*, 2004, 65.

afirmação de duas instâncias, queremos, sobretudo, incidir no que terá levado os Art & Language a criar estruturas eminentemente discursivas, quer acerca da pintura, quer acerca da conversa em torno da prática e como prática. Mel Ramsden e Michael Baldwin não assumem, em particular, nenhum impulso programático absolutamente definido, contudo, não deixam de acrescentar que o herói modernista, ao estilo de Jackson Pollock - pujante e progressivamente formalista - lhes era estranho e absurdo. No entanto - e este será um ponto de viragem relativamente ao reconhecimento de um programa - os dois artistas ingleses, enquanto colectivo, mantêm-se firmes na sua inclusão num determinado contexto modernista - o do modernismo *vigente*, ou *dominante*<sup>50</sup>.

Esta afirmação, difícil de enquadrar, toma as proporções de uma reacção, em primeiro plano, e de resistência, em segundo. Haverá pouco deste “Modernismo vigente” na actividade dos Art & Language, porém, o que terá começado como um “gesto de apropriação, começou [também] a gerar questões (...) ontológicas e epistemológicas (...) que era necessário re-endereçar, embora da forma diletante e inexperiente”, como reconhece Mel Ramsden<sup>51</sup>, numa entrevista recente. “Contudo, o único sentido programático [da nossa prática] estaria sempre associado às exigências de uma conversa, penso eu, como hoje continua a sê-lo”, acrescenta o artista.

Ora, esta tomada de posição, exige um constante jogo de cintura, de modo a evitar o limbo duvidoso estabelecido pela vontade de permanecer no espaço modernista e, em simultâneo, contrariá-lo continuamente. Os Art & Language começavam por afrontar o que denominaram ser uma diferença fundamental relativamente à desmaterialização generalizada, em termos de produção artística, num período histórico compreendido essencialmente entre 1967 e 1972. Referindo-se a um trabalho de Michael Baldwin - ‘The Oxfordshire Show’, que consistia, no fundo, na nomeação de uma massa de ar sobre o condado de Oxfordshire enquanto obra de arte, invisível, sendo essa condição apenas sustentada pela acção de escrever sobre ela - Mel Ramsden coloca a questão do ponto de vista paradigmático da exemplaridade:

---

<sup>50</sup> in ‘Art & Language (Michael Baldwin, Mel Ramsden)’, entrevista realizada por Stefan Römer (artista), em 2004, no âmbito do projecto *Conceptual Paradise*, disponível em <[http://weblab.uni-lueneburg.de/socialsoftware/paradise/index.php/Print\\_version\\_interview\\_Art\\_%26\\_Language](http://weblab.uni-lueneburg.de/socialsoftware/paradise/index.php/Print_version_interview_Art_%26_Language)>, consultado a 6/4/2011.

<sup>51</sup> *idem, ibidem*.



A obra de arte era a massa de ar ou o texto escrito sobre a massa de ar enquanto obra de arte? (...) Há um par de maneiras possíveis para identificar uma coluna de ar sobre Oxfordshire como sendo uma obra de arte. Pode-se pegar na afirmação [frase], emoldurá-la e dizer que há uma coluna de ar sobre Oxfordshire, que isso é uma obra de arte, e assiná-la. Ou pode-se pensar sobre quais as condições em que isto pode ocorrer, assumindo, desse modo, a coluna de ar sobre Oxfordshire enquanto uma obra de arte e, é aqui que a situação se complica. Então vai-se ter com alguém que tem algo a dizer e toda uma conversa começa (...).<sup>52</sup>

É, aliás, nesse momento de conversação, enquanto prática artística, que melhor se afirma a resistência permanente da palavra e, mais ainda, a consciência de que a linguagem é opaca. A resistência, e a consequente revisão dessa resistência, são a resposta à crença numa linguagem transparente, de que os Art & Language acusam alguma produção artística conceptual, maioritariamente americana.

O Conceptualismo vem revigorar, primeiramente, uma reacção objectiva “à dogmatização do Modernismo e ao fortalecimento dos modelos de competência e profissionalismo dos quais se revestia (...)”<sup>53</sup>. Segundo os Art & Language, vem sobretudo invadir o terreno livre entre o pictórico e o textual, antevendo uma produção teórico-reflexiva ao nível da prática. Não queremos com isto dizer, que esse espaço não seria anteriormente possível, mesmo na utilização superficial do texto na pintura ou através da aparição anómala, esporádica, da escrita como abordagem a uma situação social e política, cumprindo o seu papel na construção de um processo mais profundo nas camadas interpretativas. A relação directa criada com o espectador e a sua *leitura futura*, acontece já, por exemplo, em *Marat Assassinado* (1793), uma pintura de Jacques-Louis David (1748-1825) - “o artista oficial da Revolução de 1789”<sup>54</sup> - na qual Jean-Paul Marat (1743-1793), jornalista e político revolucionário, desfalece lentamente para o interior da sua banheira de trabalho, ferido mortalmente, e onde se destaca a inscrição “À Marat, David” (ver **Fig.5**, em anexo). Esta inscrição, transformaria a superfície da pintura num lugar problemático, composto por referências - um lugar de influências, por vezes dificilmente conciliáveis. A pintura de David reúne as condições

---

<sup>52</sup> in ‘Art & Language (Michael Baldwin, Mel Ramsden)’, entrevista realizada por Stefan Römer (artista), em 2004, no âmbito do projecto *Conceptual Paradise*, disponível em <[http://weblab.uni-lueneburg.de/socialsoftware/paradise/index.php/Print\\_version\\_interview\\_Art\\_%26\\_Language](http://weblab.uni-lueneburg.de/socialsoftware/paradise/index.php/Print_version_interview_Art_%26_Language)>, consultado a 6/4/2011.

<sup>53</sup> Charles Harrison, *Conceptual Art and Painting : Further Essays on Art & Language*, 2001, 21.

<sup>54</sup> E. H. Gombrich, *The Story of Art*, 2004, 485.

para se tornar num monumento póstumo. Exalta e promete defender a imagem de Marat, tornando-o herói da Revolução. *Marat Assassinado*, é-nos apresentado como uma dedicatória, mas também como extensão de um instante - o do último fôlego de Marat, prolongado no tempo, a fim de se tornar exemplar.

Num outro sentido e, possivelmente, em maior concordância com o contexto da interferência do texto na imagem, que aqui pretendemos analisar enquanto situação potenciadora de sentidos e/ou de promessas, gostaríamos de referir as duas versões de *Et in Arcadia ego*, dos pintores Giovanni Francesco Barbieri [Guercino] (1591-1666) e Nicolas Poussin (1594-1665), respectivamente. Falamos, mais especificamente, da versão concretizada entre 1621 e 1623, em Roma, por Guercino, e da segunda versão em que Poussin trabalhou até cerca de 1636<sup>55</sup>.

A problemática para a qual as duas pinturas, sobejamente conhecidas, remetem, está, desde logo, na interpretação da frase “*Et in Arcadia ego*”, imediatamente no que diz respeito ao seu sentido e colocação nas composições dos dois pintores. Recorremos, neste ponto, à proposta de Erwin Panofsky que, em *O Significado nas Artes Visuais*, critica as imprecisões difundidas acerca da pequena frase inscrita nas duas pinturas. Tomemos, desde já, as suas diferenças. A pintura de Guercino (ver **Fig.6**, em anexo) surge como um passeio de um par de pastores arcádios<sup>56</sup>, interrompido pela “visão súbita (...) de uma grande caveira sobre um gasto pedestal de pedra (...), [tendo o crânio, à sua volta] uma mosca e um rato, símbolos populares da corrupção e do tempo que tudo destrói”<sup>57</sup>. Gravadas na pedra onde o crânio se encontra depositado, estão as palavras *Et in Arcadia ego*, que Panofsky interpreta como palavras a serem ditas pelo próprio crânio, visto como personificação da morte - a caveira falante. Na pintura de Poussin, em contraste, há uma clara revisão da composição proposta por Guercino: do

---

<sup>55</sup> Antes da pintura de 1635-1636, Poussin havia já pintado uma primeira composição de *Et in Arcadia ego*, em 1630, alguns anos depois de, tal como Guercino, se ter instalado em Roma, embora os dois pintores não tenham chegado a partilhar a mesma cidade, visto que Guercino a abandona entre 1622 e 1623 (cf. Erwin Panofsky, *O Significado nas Artes Visuais*, 1989, 191).

<sup>56</sup> Importa dar conta deste território - Arcádia - como um lugar especulado, de formas distintas, pela literatura clássica e que “veio a ser universalmente aceite como um reino ideal de bem-aventurança e belezas perfeitas”, mas também como “uma fria e desértica província da Grécia” que “Políbio, o mais famoso filho da Arcádia, (...) [descreve] como pobre, nua, pedregosa (...), desprovida de todas as amenidades da vida e podendo dificilmente sustentar uma tantas e magras cabras” (cf. Erwin Panofsky, *op. cit.*, 186-187). Guercino e Poussin optam, nas versões de Arcádia, pela interpretação baseada no “primitismo brando” e na “era dourada”, como aponta Panofsky.

<sup>57</sup> *idem*, 190.

inesperado encontro entre os pastores e a caveira, resta apenas o encontro, que deixa de ser súbito, uma vez que a composição assume um carácter frontal, aberto e muito estável. Recordemos que, na versão de Guercino, o encontro dos pastores com a caveira é visto de forma lateralizada, sugerindo uma aproximação do grupo, vindo da esquerda, à caveira, colocada no meio do seu caminho. Em *Et in Arcadia ego*, de Poussin (ver **Fig. 7**, em anexo), a marcha não é interrompida por um fenómeno inesperado, pelo contrário, são os próprios pastores, agora quatro, que aparentam deslocar-se, propositadamente, ao centro da composição para verem de perto a inscrição. A caveira, por sua vez, desaparece, dando lugar a um túmulo, simplificado num bloco liso e rectangular, “não mais escorçado em paralelo ao plano da pintura”<sup>58</sup>, como sucede na pintura de Guercino e, naturalmente, em *Marat Assassinado*, de David.

Ao passo que Guercino enfatiza uma lembrança do fim, como uma premonição ou aviso, em que a própria morte surge personificada pela caveira, agarrando a “juventude pelo pescoço, por assim dizer, [e fazendo-o] «lembrar o seu fim»”<sup>59</sup>; a versão de Poussin apresenta os pastores numa discussão apaziguada, embora curiosa, acerca da inscrição no túmulo. Há, desde logo, como Panofsky refere, uma mudança de paradigma: a “advertência de um futuro implacável” é substituída por uma “suave meditação acerca de um passado belo”. Os pastores parecem deslocar o seu interesse do auto-questionamento, para a pessoa agora sepultada e que desfrutou, outrora, da sua condição de viventes.

O que nos importa relevar, com estes três exemplos de incursão do textual na pintura, é a aparição do texto enquanto construção de um referente externo à própria pintura. A noção de promessa ou de premonição, partilhada em diferentes regimes de tensão pelas pinturas de David, Guercino e Poussin, transporta consigo uma valorização do constrangimento criado pela inscrição, ao ser depositada na imagem. Isto é, a mais-valia do texto-enquanto-pintura, ou enquanto parte da pintura, está na dificuldade que o espectador poderá sentir, ao tentar posicionar-se relativamente ao contexto da pintura. Impõe-se perguntar se o texto que antevemos nas três pinturas referidas, é também o texto que se pressente na seguinte afirmação dos Art & Language:

---

<sup>58</sup> Erwin Panofsky, *O Significado nas Artes Visuais*, 1989, 192.

<sup>59</sup> *idem*, 191.

Se o texto está intrinsecamente ligado ao contexto... se o texto é o contexto talvez, então temos (...) um problema epistemológico notável: como pode o texto ser interpretado *para lá da sua própria situação*<sup>60</sup>.

(Art & Language, *Art-Language*, vol. 3, n.º1, 1984, 7)

Como pode a aparição textual no pictórico, fazendo parte do pictórico, remeter para outro lugar? Na verdade, pensamos que este “outro lugar”, “para lá da sua situação”, está implicado na própria pintura, i.e., *existe* na própria pintura que o texto parece ocupar à força. Admitimos, portanto, que esta afirmação dos Art & Language constata a necessidade de trazer a pintura para fora da pintura, transformando-a num lugar distribuidor de sentidos - uma encruzilhada, por assim dizer.

Neste sentido, há no uso da escrita *como* obra de arte, ou *na* obra de arte, como os Art & Language propõem, uma constante problematização da identidade, que se afirma nos avanços e recuos ora na superfície (da pintura, mas também da conversa), ora por trás dela<sup>61</sup>. Descrevendo a Arte Conceptual como um *esgotamento nervoso do Modernismo*<sup>62</sup>, Mel Ramsden, em concordância com Michael Corris<sup>63</sup>, propôs uma leitura histórica que não depende inteiramente da valorização de um movimento, em detrimento de outro. Há, portanto, uma mais-valia assegurada na perda de inocência relativamente aos modos de representação historicamente consagrados. Esse benefício circunstancial, vem somente corroborar a ideia de que mesmo “aquela prática artística que aparenta ser totalmente livre do texto, quer como acrescento documental, quer

---

<sup>60</sup> Entendemos a “situação do texto”, descrita pelos Art & Language, como o lugar do texto, ou seja, a sua existência enquanto conteúdo escrito, num determinado momento, criado para ser lido ou representado. Pensar o texto fora da sua situação, seria encará-lo como conteúdo independente e com vontade própria, uma possibilidade que os Art & Language testam, ao encarar o texto como promessa, ou seja, deixando-o sobreviver à própria quebra da promessa, que existe quando esta não se cumpre.

<sup>61</sup> Veja-se, com exemplo, o texto inaugural (**Fig.8**, em anexo) da série de pinturas *Hostages*, iniciada em 1998 pelos Art & Language, que previa a sua integração numa pintura, aliás, como o que sucede em parte da mesma série (ver **Fig.9**, em anexo).

<sup>62</sup> Charles Harrison, *Conceptual Art and Painting : Further Essays on Art & Language*, 2001, 27.

<sup>63</sup> Michael Corris é artista, ensaísta e historiador de arte, ocupando actualmente o lugar de regente da Divisão de Arte, na Meadows School of the Arts, Southern Methodist University (Dallas, Texas). Entre outros ensaios, apresentou em 1998, ‘After Modernism’s Nervous Breakdown, What Do Artists Want?’ na publicação intitulada *Wounds: Between Democracy and Redemption in Contemporary Art*, editada por David Elliot, com o apoio do Moderna Museet (Estocolmo).

como complicação visual da sua superfície, pode ainda ser vista como determinada por um ímpeto *ensaístico*<sup>64</sup>. Consequentemente, é nos meandros desse *esgotamento nervoso* - literalmente, a partir da sua existência - que a necessidade de clarificar certas dúvidas e inquietações, relativamente ao uso da palavra, como proposta artística, toma um lugar reorganizado. A predisposição para uma revisão histórica e reflexiva do “lugar da arte”, não o transformaria forçosamente no “contexto da arte”- um conceito muito mais enquadrado pelas investigações de carácter sociológico. Se há uma ligação crítica que pode ser determinada entre a arte *pós*-Conceptual e a tradição precedente, estará no alargamento da *escrita como arte* aos trabalhos que, no âmbito dos géneros artísticos historicamente firmados, “investem num significativo aspecto discursivo”<sup>65</sup>, como exemplificam os Art & Language:

Os artistas podem, por exemplo, criar imagens a partir da escrita e fazer *Readymades* da escrita dos outros. Isto remete-nos para o *uso* da escrita por artistas como oposto à actual produção escrita de textos especulativos ou teóricos. Há uma certa ambiguidade aqui (...). Os artistas têm espaços e exposições para encher. Estas são actividades normalmente distintas da escrita. É aqui que começa a estranheza.... Os artistas escrevem na presença de galerias, coleccionadores e museus. Estas são instituições famintas... Alguma escrita é criada para ser cuidada e coleccionada. Outra escrita é colocada *em* ou *nas* pinturas. Então, escrita e linguagem - isto é, textos de artistas - podem ser interpretados como material para ler *ou* para ver, em simultâneo (...). Por vezes, a aparência gráfica de um texto, o seu contexto ou situação proposta, limitarão militantemente qualquer conteúdo textual de primeira ordem (...). O que é importante, contudo, é que a “leitura” do texto, como recuperação do detalhe pictórico ou quase-pictórico, seja categoricamente distinta da simples leitura do texto. Podemos chamar-lhe a acção de “olhar *para* a escrita”, a última das “leituras”... Podemos pois afirmar que os artistas, mais do que quaisquer outros, produziram inscrições instáveis... Há, portanto, uma forma de trabalho que é, *na prática*, dialógico e conversacional...

(Art & Language, *Art & Language in Practice : Vol. I : Illustrated Handbook*, 1999, 39-40)

O valor prático destas “inscrições instáveis” está no uso da palavra como “decoração improvável”, adianta Charles Harrison<sup>66</sup>. A capacidade decorativa dessa utilização está bem patente no aglomerado de referências *coloridas* que rodeava a

---

<sup>64</sup> Charles Harrison, *Conceptual Art and Painting : Further Essays on Art & Language*, 2001, 27.

<sup>65</sup> *idem*, 28.

<sup>66</sup> *idem*, 29.

apresentação de *We Aim to be Amateurs*, como acima a descrevemos<sup>67</sup>. O modo de apresentação estará em muito ligado a este Conceptualismo e, por sinal, ajuda a definir os propósitos do *gange artístico*<sup>68</sup>, como uma designação dos próprios Art & Language. Há uma certa agressividade activa, quase criminosa, por assim dizer, no desvio interpretativo proposto aquando da introdução de *imagens*, tidas como (possivelmente) *antes de serem pinturas* - como o colocam os Art & Language<sup>69</sup>. Mesmo no ponto generativo destas imagens, com a criação de conteúdos textuais integrados na obra (títulos transformados em pinturas), como no caso das inúmeras experiências desenvolvidas pelo colectivo em torno da dissolução de um referente (*Portrait of V.I. Lenin in the Style of Jackson Pollock Bar* ou a série *Studio*<sup>70</sup>, de pinturas executadas “com a boca”), é estabelecida uma obstrução ao texto que o torna imagem, que o torna pintura. Esta obstrução advém da execução, do modo com as pinturas são constrangidas/dificultadas pelo modo de fazer. O aspecto descritivo patente no título é contrariado pela própria imagem intitulada (ou legendada?), que o desmente ou mistifica. Há uma predisposição contemplativa em todas estas presenças (manifestadas/prometidas pelos títulos). A sua permanência teimosa parece basear-se numa constante reestruturação das linguagens, mas também dos projectos, levada a cabo pelos Art & Language, que se vem construindo como repercussão do “aborrecimento causado pela perspectiva de oferecer [uma única aparência], preferindo uma resposta ligeiramente diferente de cada vez (...)”<sup>71</sup>.

Exige-se da prática uma permanente renovação. A criação de *modalidades* complementares ou consecutivas de possíveis usos *da* pintura, *na* pintura ou *com* a pintura, que daí advém, torna difícil a sua dissociação de um simples processo gerador

---

<sup>67</sup> Reveja-se o Capítulo I, p.14, acerca do *pseudo*-mobiliário que constituía o plano de fundo da apresentação de *We Aim to be Amateurs*, em Kassel (1997).

<sup>68</sup> Art & Language, *Art & Language in Practice : Vol.1 : Illustrated Handbook*, 1999, 229.

<sup>69</sup> Relativamente a este procedimento hipotético, fazedor de “imagens antes de serem pinturas”, sugerimos a leitura do Capítulo IV, p.43, acerca da série de pinturas *Hostages*, realizada pelos Art & Language no período de 1988-89.

<sup>70</sup> Ver **Fig.10** e **Fig.11**, respectivamente, para as pinturas *Portrait of V.I. Lenin in the Style of Jackson Pollock Bar* e *Index: The Studio at 3 Wesley Place Painted by Mouth (I)*.

<sup>71</sup> Art & Language, *op. cit.*, 225.

de *coisas-criativas-para-fazer-com-pinturas*<sup>72</sup>. Contudo, afastando-nos desse paradigma avassalador que a cristalização da prática propõe, ou da actividade programática extremamente rígida (embora lúdica), não será demais intuir nesses “ensaios coloridos”<sup>73</sup>, constituídos sob a forma de cadeiras (*We Aim to be Amateurs* e *Sighs Trapped By Liars*), uma tentativa de materialização pictórica onde o ornamental toma o seu lugar de *facilitador de falhanços*. Falamos, pois, de impossibilidades técnicas, propositadas<sup>74</sup>. À prática artística conversacional é acrescentado um outro corpo tridimensional, para lá dos actores da conversa, ou melhor, dos intervenientes do diálogo ficcional: a cadeira<sup>75</sup> teórica ou discursiva, onde já ninguém se senta, mas onde tudo pode ser dito ou visto. As cadeiras sem função de assento, nem mesmo de aconchego ou repouso, são, por isso, apropriações onde só o texto se conjuga e onde outros corpos não podem estar. O texto será visto como corpo e a conversa será tida como lugar.

---

<sup>72</sup> Referimo-nos a uma zona mais difusa da obra dos Art & Language. Por volta de 1993, a colocação de pinturas em situações de anulação ou constrangimento vem estimular o seu deslocamento significativo, a sua dissolução como referentes bidimensionais. A ocultação de pinturas em contentores, ou miniaturização das mesmas, são alguns exemplos de acções concretizadas pelo grupo (cf. Art & Language, *Art & Language in Practice : Vol.1 : Illustrated Handbook*, 1999, 232).

<sup>73</sup> Art & Language, *op. cit.*, *idem*.

<sup>74</sup> Reveja-se, a propósito, Capítulo I, p.14, nota <sup>25</sup>.

<sup>75</sup> Continuamos a referir-nos à cadeira composta por painéis de texto serigrafado, presente na instalação de *We Aim to be Amateurs*, em Kassel, 1997. Esta é uma cadeira que não acolhe nem deixa repousar. Ver **Fig.12a** e **Fig.12b**, em anexo.

### III. O constrangimento como fuga à repetição

(A): Poderemos dizer que o nosso trabalho é, na prática, particularmente dramático; um diálogo ou conversa interminável que, de tempos a tempos se torna imagético ou pictórico. Esta conversa, com os seus desvios e travessias (...) é interminável; enche-se e esvazia-se em si mesma. A sua auto-descrição mais apropriada envolve uma imagem de dissimulação e fragmentação, i.e. a auto-descrição como o acto de se descrever e re-descrever a si própria. Como consequência disso mesmo, as peças artísticas finais nunca têm lugar, um estilo estabilizado ou vocabulário concluído [fechado] (...). As peças [como fragmentos] são sempre retiradas para fora [arrancadas]...

(Art & Language, *We Aim to be Amateurs* - script, 1997, 1)

A indexação de si mesmos - i.e., o processo de rememoração e reflexão acerca das suas práticas e métodos artístico-reflexivos, que os Art & Language constroem no projecto *We Aim to be Amateurs*, dá continuidade àquele que terá sido o único pressuposto verdadeiramente colectivo na actividade daqueles artistas: a conversação sob a aparência de investigação e auto-questionamento, levada a público e tornada pública enquanto mais uma etapa dessa actividade. Desta forma, fica também mais clara a tangência deste grupo à perspectiva comunitária, participativa (mais do que colaborativa), que Joseph Kosuth menciona, numa aparente crítica: “A noção pública, popular, da colaboração como algo central aos Art & Language é um erro - embora seja verdade que isso tenha suscitado a sua aceitação, em alguns círculos, como um tradicional ‘grupo artístico’. É este tipo de aceitação que os Art & Language podem dispensar (...). Mais do que aceitarem que a confiança ideológica resultante dos esforços individuais fosse capaz de ‘absorver’ a sua estrutura social (dos Art & Language), o desejo manifestado (com a colaboração) era o de articular formalmente um exoesqueleto ideológico, i.e., uma periferia, onde todos os participantes de encontravam, agregados por uma preocupação comum (a linguagem). Em alternativa, contudo, o resultado foi a construção, o reforço e a perpetuação de um *ghetto* cultural (...)”<sup>76</sup>.

---

<sup>76</sup> Joseph Kosuth, *Art after Philosophy and after: Collected Writings, 1966-1990*, 1991, 100; sublinhados nossos.



Não será descabido, porventura, convocar a este propósito uma outra definição vocacionada para a colectividade: a de *comunidade discursiva*, na qual se prevê a existência de uma audiência, à qual se dirigem elementos que nela esperam exercer influência, pressupondo determinadas atitudes comuns. Esta audiência reúne o que, no seu âmago, constitui o funcionamento do processo que diz respeito ao surgimento de *sentidos-saberes*, i.e., regras comuns para uso de termos específicos, em ocasiões determinadas. Produto da própria actividade discursiva, a comunidade discursiva é constituída por um grupo de indivíduos, reunido por interesses comuns, que comunica através de canais aprovados e cujo discurso é regulado. Participam em conjunto - como acrescenta James Porter, em ‘Intertextuality and the Discourse Community’.

A natureza do seu encontro está na sua condição comum: “(...) partilham interpretações sobre quais os objectos apropriados para exame e discussão, que funções operativas deverão ser desempenhadas nesses objectos, bem como o que constitui a sua prova e validade, e que convenções formais deverão ser seguidas (...)”<sup>77</sup>. Assim, no interior deste sistema de enquadramento, é exigido, a cada elemento do grupo, como pré-requisito, um corpo de conhecimento estabilizado e apreendido. É, portanto, “(...) operado um constrangimento do discurso que impõe limites e regularidades (...)”<sup>78</sup>. Os discursos, e a própria forma que os sistematiza, são prova da própria “repetição dos saberes [instituídos] (...) que lhes dá força e autoridade”<sup>79</sup>.

Naturalmente, é esta particular referência à delimitação do discurso, que nos interessa resgatar para o contexto dos Art & Language. O projecto de Kassel vai, no mesmo sentido, empenhar-se propositadamente em criar constrangimentos ao que pode ser dito, durante a prática da conversa encenada. *We Aim to be Amateurs* é, na sua plenitude, representativo de uma situação de embaraço propositado, ou seja, na qual a acção apresentada parece instável e exposta ao erro, embora de uma forma consideravelmente controlada. Uma vez mais, a alternância de processos e práticas que

---

<sup>77</sup> cf. James E. Porter; ‘Intertextuality and the Discourse Community’, *Rhetoric Review*, vol. 5, n.º 1, 1986, 39. James E. Porter é Professor Assistente na Universidade de Indiana e ensaísta.

<sup>78</sup> *idem*, *ibidem*.

<sup>79</sup> cf. Fernando Belo, *Filosofia e Ciências da Linguagem*, 1993, 39. Ao recorrermos às definições de “comunidade discursiva”, de James Porter e “sentidos-saberes”, de Fernando Belo, estendemos a nossa análise de *We Aim to be Amateurs*, ao próprio contexto da colectividade, vista através dos Art & Language, enquanto grupo de pessoas, decididas a criar um vocabulário, mecanismos e constrangimentos próprios, integrados num plano discursivo que vai para lá da obra, i.e., que é a própria obra.

os Art & Language mantêm, e da qual *We Aim to be Amateurs* faz parte, favorece a ausência de uma estabilidade consagrada, exigindo uma constante readaptação que nunca chega a estar concluída. A comunidade discursiva tem, inevitavelmente, de se reajustar, mesmo que dentro dos limites (que são apenas linguísticos) impostos pela sua própria orgânica interna, ou seja, mantendo os seus princípios fundadores. No caso do colectivo inglês, ainda que a variabilidade dos processos se afirme como um objectivo, a conversa sobre si mesmos, enquanto propósito, mantém-se firme.

(B:) A não ser que a re-descrição seja, em si mesma, um estilo artístico estável (...), não se trata aqui de não possuímos uma “linguagem” ou “vocabulário” estabelecidos. Se a re-descrição quer dizer ou sugerir algo mais selvagem ou “paradoxal”, isso ficará por confirmar. A existir um “paradoxo”, vemo-lo da seguinte forma: o que nós dizemos poderá querer dizer que o que poderemos não querer dizer, é o que, na realidade, acabamos mesmo por dizer...

(Art & Language, *Art & Language in Practice : Vol.1 : Illustrated Handbook*, 1999, 1)

O constrangimento sugerido pela ausência de estabilidade é, aqui, sinónimo de progressão. Perturbar-se para continuar móvel, parece constar no topo das prioridades dos Art & Language, mantendo o seu sistema de produção activo e aberto. Quando os próprios se referem ao “paradoxo” discursivo encerrado no carrossel da auto-descrição e re-descrição estão, ironicamente, a assumir a essência desencadeadora de sentidos que a falha<sup>80</sup> pode desempenhar. A provocação da falha e a sua incorporação na prática recupera, sem dispersão, todas as hipóteses de trabalho. Podemos, então, aproximar-nos mais ainda do sistema de pensamento dos Art & Language que, desta forma, se revela: a indexação, para memória futura, do que pode ser feito, desfeito e retomado, enquanto discurso. “O verdadeiro valor do projecto de indexação [de coleccionismo dos seus próprios fragmentos, acrescentaríamos] assenta nesta asserção de uma continuidade radical e incompleta do trabalho dos Art & Language”<sup>81</sup>, adianta Charles Harrison. “A incompletude em questão, não pode ser tomada por arbitrariedade”, acrescenta.

---

<sup>80</sup> A “falha” existe porque os Art & Language assim o determinam. O acto de “falhar propositadamente”, como o vemos, existe no momento em que aquilo que se faz, existe apenas para ser refeito. A compulsividade própria desta forma de trabalhar, que reconhecemos nos Art & Language, reflecte-se, sobretudo, na sua produção ensaística, na medida em que uma leitura atenta dos seus vários escritos perceberá que o que é dito, mesmo que situado num determinado momento, é continuamente reutilizado, ainda que com variações. Assim, o que falhou há três anos, pode não falhar agora.

<sup>81</sup> Charles Harrison, *Art & Language*, 1983, 82.

Na medida em que o seu projecto alargado acalenta a possibilidade da *arte-como-ensaio*, a prática dos Art & Language pede, em igual medida, que a permanência da auto-crítica continue a pautar todo o processo estético. Os constantes aparecimentos e reaparecimentos do que é *trabalho* e do que é *conversa* são tratados a ponto de se confundirem com *auto-referencialidade*. Para os próprios Art & Language, este manuseamento do trabalho e da conversa (diálogo) faz sobressair um princípio de relação ventríloqua que prolifera na apresentação de figuras, signos, corpos ou máscaras, através das vozes deslocadas dos seus locutores<sup>82</sup>, de que é exemplo maior a apresentação de *We Aim to be Amateurs*. A resistência implícita neste projecto - para o presente e para o futuro das suas implicações semânticas - traz consigo um cardápio de contradições, fazendo com que todo o trabalho esteja entre duas paredes (literalmente, no caso de *We Aim to be Amateurs*): uma decorada com festejos, falhanços e troféus da Arte Conceptual e, outra, igualmente decorada, mas com os “absurdos, escândalos e falhanços da pintura”<sup>83</sup>.

Queremos com isto dizer que, no cenário de *We Aim to be Amateurs*, está patente, de forma evidente, o trabalho de resistência com que os Art & Language pretendem operar, na margem do que pode ser entendido como uma problematização do uso da linguagem. Se as cadeiras e mesas construídas com telas com texto impresso são um claro “troféu conceptualista”, dando força a um regime de ideias baseado no objecto como receptáculo; os diapositivos projectados<sup>84</sup>, com pinturas dos Art & Language, explicados pelos actores como sendo ideias abandonadas, ou projectos intermédios, são, evidentemente, os “absurdos e falhanços” da pintura.

### III. 1. Aspectos da Anedota

Encaremos, por agora, este panorama que os Art & Language propõem, sob o ponto de vista vantajoso que a anedota pode promover. Deixemos momentaneamente de lado a sua conotação masculinizada (que Susan Sontag propõe ao restringir a anedota a

---

<sup>82</sup> Art & Language, *Art & Language in Practice : Vol.1 : Illustrated Handbook*, 1999, 230.

<sup>83</sup> *idem, ibidem*.

<sup>84</sup> Reveja-se a descrição de *We Aim to be Amateurs*, como apresentado em Kassel, na Documenta X, em 1997, no Capítulo I, pp.14-15.

*uma coisa de homens* - embora no caso dos Art & Language isso seja quase verdade) e fitemos o território do engano em que a anedota, oportunamente, se move. Importam nela os trajectos para um final - deslumbrante, no seu fogo de artifício vitorioso - e os postos fronteiriços por onde deve indubitavelmente passar. O cumprimento desse trajecto equivale ao prazer de coleccionar, mediante a felicidade que se sente na valorização do coleccionador, ou do contador de anedotas, neste caso, ou ainda, do narrador de si próprio, no âmbito do actor (e do seu original) na instalação teórica dos Art & Language.

“Um coleccionador sente-se feliz por ser conhecido, conhecido sobretudo, como proprietário daquilo que - mediante tantos esforços - foi coleccionando (...). Coleccionar, tal como contar anedotas, implica pertencer ao mundo onde circulam, se disputam, se transmitem os objectos *pré-fabricados*<sup>85</sup>. Pressupõe a plena e confiada adesão a tal mundo (...)”<sup>86</sup> e às condições de reciprocidade que o mesmo reclama. O riso tem a particularidade de se tornar contagioso, i.e., recíproco; transferível. É a anedota que o transporta, em potência, levando-o a porto seguro. “Quando rio, imito e reproduzo todo o processo a que assisti, a tentativa de criar um domínio e o falhanço dessa tentativa, o vertiginoso sentimento de superioridade e de desequilíbrio que daí resulta (...) [sempre] que o riso nos ameaça sorratamente nas reacções e convulsões desenfreadas que o próprio riso desencadeia”<sup>87</sup>, como uma ameaça ao bom funcionamento do corpo.

A anedota tida como acção introdutória aos procedimentos inerentes a uma relação de confiança contém, em boa parte, uma demanda da crença no outro e na sua capacidade de nos teleguiar até à previsibilidade da gargalhada. É essa noção de previsibilidade, que reside em potência na anedota, que queremos isolar.

Contas-me uma anedota. *Adoro* a tua anedota (...). Tenho que a contar também (...). Aí vem alguém. Vou contar-lhe a tua anedota. Ou seja, *a* anedota. Claro que não é tua. Alguém ta contou. E agora vou contá-la a mais alguém se conseguir lembrar-me. Antes que a esqueça, queria partilhá-la com alguém, vê-lo ter a minha reacção (escangalhar-me a rir, acenar

---

<sup>85</sup> Entendemos, no âmbito da prática dos Art & Language, os “objecto pré-fabricados” como os pré-requisitos que constituem uma indumentária artística, o *senso comum* dos seus comportamentos - o que se veicula no discurso coloquial acerca do apropriado a certo estatuto ou circunstância social.

<sup>86</sup> Susan Sontag, *O Amante do Vulcão*, 1997, 150.

<sup>87</sup> René Girard, *A Voz Desconhecida do Real: Uma Teoria dos Mitos Arcaicos e Modernos*, 2007, 210.

apreciativamente, os olhos ligeiramente húmidos), mas para ser eu a lançar e não a agarrar, não posso embrulhar-me a contá-la. Tenho que a contar como tu a contaste, pelo menos *tão* bem. Tenho que me sentar ao volante da anedota e guiá-la correctamente sem encravar as mudanças nem acabar num valado.

Se calhar, começo por me desculpar, e explicar que apesar de não ser boa a lembrar-me de anedotas e de quase nunca contar anedotas, não resisto a contar esta. E então começo (...), tentando recordar exactamente como a contaste. Imito as tuas entoações. Repito as tuas ênfases, as tuas pausas (...). Lá chego ao fim, apesar de não me soar grande coisa, não tão bem como quando tu a contaste. (...) Uma anedota nunca é minha. Vê lá se já ouviste esta, diz o contador de anedotas, prestes a contar a sua última aquisição. Tem razão ao pensar que pode haver outras pessoas a contá-la: uma anedota circula (...).

(Susan Sontag, *O Amante do Vulcão*, 1997, 150)

É, pois, previsível (e até aconselhável) que se falhe durante o relato da anedota. Não é acto de contar a anedota que está em causa, mas sim, o acto de aparentar saber contá-la. Essa falha da mimetização pode, então, ser encarada como parte integrante do relato ficcional, encenado, tal como acontece em *We Aim to be Amateurs*. A falha será profícua em abrir caminhos, sendo estes visíveis de duas perspectivas díspares - a de quem conta (ou fala) e a de quem ouve; do actor e do espectador. Está em causa a transferência potencial entre um e outro, i.e., o momento em um se define como tradutor e o outro como leitor, respectivamente. Daqui decorre que a condição do actor/tradutor é, também, a daquele que se esforça por retomar o contacto com um conteúdo discursivo já ocorrido. A tarefa do actor, no momento da apresentação de *We Aim to be Amateurs*, nunca chega a ser inteiramente sua, porque apenas reage a uma gravação, estando, dessa forma, obrigado a cumprir as leis do discurso falado (tempos, pausas, interpelações, recuos, etc.), sem nunca se tornar audível. Isto pressupõe que as leis do “discurso emudecido” sejam as mesmas, para que não se perca a tensão natural, que faz o sentido da “conversa”, i.e., para que a conversa tenha um “tom”. Resta ao leitor que o acompanhe, colaborando, portanto.

Queremos, assim, colocar uma condição no acto de traduzir, ou transferir, que é da a falibilidade. Com a repescagem da *anedota*, não pretendemos apenas incidir na faceta cómica e agregadora de uma dada situação; tão pouco desejamos acalentar em *We Aim to be Amateurs* uma legitimação através da ironia. É a relevância do falhar que está em causa.

Num outro exemplo, um texto de Ramalho Ortigão, afigura-se-nos a mesma relevância dada à exemplaridade expressa no acto de *forçar a falha*, como alternativa à obrigação de cumprir para completar, ou para tornar fechado. Em *As Farpas*, o cronista publica a carta “Ao ‘Diário Ilustrado’”, em Outubro de 1874 - onde descreve as actividades do Cenáculo; dele extraímos o episódio subsequente:

No Cenáculo havia um criado. Não sei em virtude de que imagem retórica se lhe chamava Via Láctea. Este homem tinha vindo das bandas de Setúbal. Era forte, espesso, atlético. Tinha-se-lhe dito: ‘Espera-te um trabalho duro, violento, mas glorioso.’ E ele, com uma grande firmeza antiga, respondera: ‘Estou pronto’.

O trabalho que se lhe incumbia era este: examinar atenta e vigilantemente tudo o que se passasse no Universo, e informar o Cenáculo.

Ora como se tinha explicado claramente ao Via Láctea que o Universo obedecia a uma evolução permanente, sendo portanto impossível deixar por um momento de se passar nele alguma coisa, era o Via Láctea obrigado a apresentar observações novas a cada pergunta que se lhe dirigisse. Faziam-se-lhe dois inquéritos por dia, um pela manhã, outro à noite.

- Via Láctea! Sentaste-te, misterioso e sinistro, à beira do grande rio profundo da humanidade?
- Que foi que te disseram no seu confuso turbilhão as grandes correntes históricas?
- Surpreendeste por acaso o grande fenómeno genesético, ó Via Láctea?
- Seguiste o átomo até ele se converter na molécula?
- Respondeste com a tua vida e bens pelas novas teorias da organização do cosmos?

A cada uma destas perguntas Via Láctea cruzava no peito os seus fortes braços, fechava por um momento os olhos, concentrava-se e dava uma resposta. Conquanto não tivesse nada mais que fazer senão isto, o Via Láctea ao cabo de alguns meses declarou que não podia com tanto serviço e despediu-se. Batalha deu-lhe uma gratificação pecuniária condigna do zelo com que ele tinha observado o Universo da *janela* da cozinha (...).

(Ramalho Ortigão, *As Farpas*, vol. 1, 1874, 167-168)

Ao criado - Via Láctea - são garantidas, como características definidoras, a “presença de espírito” e uma “grande firmeza antiga”, que o tornam digno de respeito - o maior dos elogios. A relação de que este goza com os membros do Cenáculo é, nesse sentido, inversa à convencionalmente consagrada pelas diferenças de estatuto. O criado é tomado como um representante de todos os outros, o único capaz de desempenhar os actos mais corajosos, com maior bravura e compreensão do que o espera; o único que se dispõe a tentar o impossível. Ainda assim, embora encare respeitosamente o que se lhe pede, não deixará o criado de fazer valer a sua mais-valia essencial, o seu carácter,

mantendo-se atento aos seus próprios limites que, não sendo os da incapacidade de cumprir objectivos hipotéticos, sê-lo-ão os do pragmatismo, pelo que o criado só desiste quando o trabalho se acumula. Este criado é, também, o elogio directo ao *amador* que, mesmo no trabalho hipotético, só desiste por tédio ou convicção. Pensamos tratar-se do mesmo amador, incompetente “orgulhoso” por inerência do trabalho solicitado, mas esforçado.

Ao criado, amador, é pedida a sabedoria necessária à capacidade de se adaptar. Pede-se-lhe, que dê o seu melhor na resposta às perguntas sobre: *a)* as grandezas supremas (o infinitamente grande e o infinitamente pequeno), *b)* o tempo e a simultaneidade histórica e, *c)* o sentir dos povos, ou seja, a condição humana. Claramente, não se espera que o criado, literalmente, resolva os enigmas, como o mesmo não seria de esperar com qualquer outro. O que importa no episódio da anedota, como no episódio do Via Láctea, é a insistência e desistência, enquanto repostas possíveis a um contexto inviável.

Também *We Aim to be Amateurs*, ou as declarações “recolhidas” de Michael Baldwin e Mel Ramsden, caso assim o queiramos, se faz valer do empenho e perseverança dos intervenientes da conversa encenada (actores e espectadores). Queremos com isto dizer que, quer no relato da anedota, no qual é projectada a influência do falhanço potencial<sup>88</sup>, quer na dedicação que um executante de uma tarefa desmedida e imprópria coloca sobre si mesmo, não vale como paradigma a ingenuidade aventureira de quem não conhece o mundo como fim último, mas sim como *caso por resolver*<sup>89</sup>.

---

<sup>88</sup> Veja-se o excerto supracitado: “Se calhar começo por me desculpar e explicar que apesar de não ser boa a lembrar-me de anedotas e de quase nunca contar anedotas, não resisto a contar esta.” (cf. Susan Sontag; *O Amante do Vulcão*, 1997, 151).

<sup>89</sup> Veja-se o Capítulo IV, p.47; acerca da categoria “Casos por resolver”, no arquivo de Peter Piller.

#### IV. Descrever o que é para não ser visto

Assim como referido pelo actor (A:), na apresentação de Kassel, terá sido em 1988 que os Art & Language “(...) começaram a pensar sobre aquelas estranhas e vulgares alegorias pictóricas ou ‘ficções’ nas quais praticamente ninguém, dotado de probidade intelectual, ousaria tocar sequer com uma vara: [por exemplo,] o museu do futuro (...)”<sup>90</sup>. Esta particular ideia de “museu do futuro” pretendia consagrar-lhes um espaço inexistente, ou ao qual não poderiam aceder. A deslocação para a frente, para o futuro, permitia-lhes antever possíveis desmembramentos dos conteúdos trabalhados no presente criativo, garantindo, também, uma permanente interrogação sobre o lugar da linguagem na prática artística.

Essa pergunta pelas interferências entre imagem, pintura e texto, colocaria em evidência a característica essencial do seu trabalho (reflexivo e pictórico) que reside, sobretudo, na possibilidade de o entender não apenas como algo *de que se fala*, mas, efectivamente, como algo *em que se fala*. E este enunciado iria mais longe, aquando do seu entrelaçamento com a proposta de “pinturas para não serem vistas, ou quase para não serem vistas”<sup>91</sup>, de que os Art & Language se viriam a ocupar. Estas pinturas situar-se-iam no que, depois, originou a série *Hostages*, que abordaremos de seguida. Antes disso, importa referir o trilhaço que a precedeu; falamos da série *Index: Incidents in a Museum*, uma extensa colecção de situações pictóricas (pinturas com recurso a texto e pinturas dentro de pinturas, por exemplo) previstas para o Whitney Museum of American Art - um local a que o grupo, como colectivo de origem inglesa, não poderia aceder.

---

<sup>90</sup> Art & Language, *We Aim to be Amateurs - script*, 1997, 1.

<sup>91</sup> *idem*, 4.



A série inicial de *Index*, previa a apresentação de diversas figuras ou espaços, intervindo no Museu como cenário imaginado<sup>92</sup>, tendo sido produzida entre 1985 e 1987-88. Composta por pinturas rectangulares com representações do interior do Museu - definido pelos seus reconhecíveis chão e tecto - onde eram inseridas colagens de pormenores do mesmo espaço, repetições em menor proporção e/ou destacados padrões. Essa proposta de intromissão num espaço proibitivo, implicaria um sério apelo à fuga do regime imposto pela perspectiva autoritária, fazedora de sentidos no plano metafórico, que o museu e as suas actividades encerram. Uma vez mais, é a categoria da colecção que está em causa. Indexar elementos futuros num determinado momento presente, concederia ao museu um “espaço onde as leituras [interpretações] são produzidas e elaboradas (...)”<sup>93</sup>. A ideia de um museu no futuro era encarada pelos Art & Language como “o derradeiro não-lugar”, onde as jóias e os despojos (todos os sucessos e falhanços resultantes da actividade dos Art & Language<sup>94</sup>) se poderiam guardar, coleccionar e preservar, sem se submeterem à fúria da contemporaneidade. Não são pinturas para hoje, são pinturas que falam para o amanhã. Neste sentido, a série *Incidents* afirma a disposição dos Art & Language para a retoma da pintura inacabada, apresentada antes de tempo, a meio caminho de um futuro quase previsível. Haveria alguma desresponsabilização aqui, mas também fuga e desprezo por alguma da prática alheia.

Seria já em 1988-89 que os Art & Language iniciam um dos núcleos do seu trabalho que mais incidiram na descrição daquilo que se encontra em potência, i.e., “pinturas de futuro” ou, de maneira mais assertiva, pinturas como *Reféns (Hostages)* do futuro. Caracterizadas por uma disfuncional (não narrativa) relação entre as diversas partes constituintes, cada uma destas pinturas apresenta uma numeração individual e sequencial. Para o aqui nos importa, consideremos uma pequena parcela dessa série (*Hostages*): uma parcela transitória realizada por Michael Baldwin e Mel Ramsden, em

---

<sup>92</sup> Um exemplo desta série, no que diz respeito à possibilidade de confrontação do presente com um futuro impossível (ainda assim prometido) é *Study for a Museum of the Future (I)*, uma pintura de 1987-88, na qual estava representada uma vista do Whitney Museum (reconhecível através do chão e tecto característicos), interrompida ao centro por uma parede vermelha, na qual estava inscrito o suposto título de uma exposição: “Ten Years | 2003-2013”.

<sup>93</sup> Charles Harrison, *Essays on Art & Language*, 2001, 209.

<sup>94</sup> Reveja-se o Capítulo III, p.31, a propósito da noção de “decoração improvável”.

1989, na qual as pinturas seriam definidas por dois corpos distintos (i.e., na sua superfície pictórica, plana): um, formado pelo fundo pintado a óleo e, outro, criado pela sobreposição de um vidro transparente, colocado sobre a superfície pintada e ocupando a sua quase totalidade. Este vidro, colocado sobre a tinta fresca, cria distorções e arrastamentos em porções da superfície pintada, assegurando que a sua existência é parte da pintura (e da experiência que o espectador dela detém), e não como “(...) mera distracção a ser filtrada no processo do visionamento competente (...)”<sup>95</sup>.

Anunciava-se, pois, a saída do museu. No fundo pintado, os vestígios das paredes, chão e tecto do Whitney Museum surgiam agora reduzidos a uma faixa de paisagem aprisionada entre os limites físicos da pintura (o limite exterior) e a folha de papel opaca colada na superfície do vidro, ocupando a maior parte da imagem. Este rectângulo branco era, somente, uma caixa de texto onde se exibiam frases serigrafadas a preto, por vezes descritivas de lugares, por outras descritivas de pinturas inexistentes. Em *Hostage XIX* (1989) - um exemplo que afirmava já o primado do amadorismo, como apelo a defender, e que viria a fundamentar a instalação teórica apresentada em Kassel (1997) - exhibe-se o seguinte texto, já citado:

“We aim to be amateurs, to act in the unsecular forbidden margins. We shall make a painting in 1995 and call it *Hostage*; A Roadsign Near the Overthorpe Turn. The work will be executed in oil on canvas. It will measure 60 cm. x 40 cm. The white roadsign will occupy about half the picture. It tells us we are 7 miles from Brackley, 2 from Overthorpe and 2 from Warkworth. These names will be scarcely visible in a tangle of lines. The professional may cast a colonising eye, but the tangle will go to a corporeal convulsion beyond her power. The painting will be homely and priggish. We may hide behind our speech at this appalling moment.”<sup>96</sup>

A proposta de uma paisagem a ser pintada num futuro encontra-se agora no passado. O texto parece claro no anúncio, ou presságio, de que não se cumpriria. Lá, na

---

<sup>95</sup> Charles Harrison, *Essays on Art & Language*, 2001, 87.

<sup>96</sup> “Ambicionamos ser amadores, ambicionamos agir nas margens proibidas da crença. Faremos uma pintura em 1995 e chamar-lhe-emos *Hostage* [Refém]; Uma Placa Junto ao Desvio para Overthorpe. A obra será executada em óleo sobre tela. Medirá 60 cm x 40 cm. A placa branca ocupará cerca de metade da imagem. Dir-nos-á que estamos a 7 milhas de Brackley, a 2 de Overthorpe e a 2 de Warkworth. Estes nomes serão dificilmente visíveis no emaranhado de linhas. O profissional poderá lançar o seu olho colonizador, mas a trama emaranhada levá-lo-á a uma convulsão corpórea que escapará ao seu poder. A pintura será caseira e pretensiosa. Neste momento de pavor talvez nos escondamos atrás do nosso discurso”, tradução nossa (ver **Fig.2**, em anexo).

pintura (ou no discurso que é a pintura), há uma tentativa falhada de afrouxar os limites do espaço delineado, as linhas de contorno, acabando por descrever um movimento elíptico de retorno - o regresso da caçada, que os artistas executam.

O acto premonitório, que a promessa da pintura de futuro encerra, é aqui consagrado na pintura. Ao intensificar a relação estabelecida entre a afirmação de um desejo e a previsão do seu insucesso, os Art & Language dão soluções previsíveis para as estruturas por eles mesmos criadas. “As consequências não podem ser concebidas no imediato e com total clareza. O seu trabalho é o de um programa, um plano (...)”.

Porém, a existência desse plano significa apenas que aquilo que os Art & Language fazem, mostra-nos somente o que “a arte não pode ser; diz-nos que deve ser outra coisa qualquer”<sup>97</sup>. Não há retorno vitorioso desta afirmação, apenas uma leve sensação de dificuldade em continuar.

Essa batida dos campos é também um processo *fazedor de falhanços*, que cria embaraços, mas também afirmações, obrigando a uma dissolvência da pintura numa difícil *pseudo-promessa*. Não há garantias de forma na *pintura de futuro*. Constitui-se então um relato possível daquilo que existe para não ser visto, do que está já para lá das margens proibidas do “(...) fracasso irremediável nascido do erro de cálculo cultural (...)”<sup>98</sup>, desferindo um golpe fatal na pintura que está latente no texto. Estes testemunhos do que estaria por vir poderiam sempre ser reactivados como trabalho, não através da execução das “(...) pinturas que não podem ser pintadas (...)”<sup>99</sup>, mas mediante a recuperação dos textos nelas inseridos, reintegrando-os no processo criativo e alterando as suas datas implícitas<sup>100</sup>.

“(B:) Considere-se o seguinte caso de promessa, previsão e de um certo tipo de visualização imaginativa. Este exemplo (...) sugere que a mais simples previsão ou promessa pode levar a uma ‘visão mental’ que encara como perfeitamente plausível e razoável o que está para acontecer (...). Esta é uma promessa que constrói ou parece construir, no mínimo, dois mundos possíveis, embora não exista qualquer prolongamento relacional entre eles: em 1968, algures em St. Michel, a Polícia CRS de

---

<sup>97</sup> Christian Schlatter, ‘Fragments for Art & Language’, *Art & Language: Hostages XXV-LXXVI*, 1991, 41.

<sup>98</sup> Charles Harrison, *Essays on Art & Language*, 2001, 89.

<sup>99</sup> *idem, ibidem*.

<sup>100</sup> cf. Art & Language, *We Aim to be Amateurs - script*, 1997, 12.

controlo anti-motim e os estudantes, confrontam-se. Um repórter e um fotógrafo do jornal The Guardian estavam entre os jornalistas e restantes media presentes na cena. O repórter aproximou-se do Capitão da Polícia responsável e perguntou-lhe sobre as suas intenções: *‘Qu’est-ce que vous allez faire?’*. O capitão respondeu que em 30 segundos sopraria o seu apito e os seus homens atacariam; quem se intrometesse no seu caminho levaria uma bastonada. Após 30 segundos a polícia carrega e os primeiros a apanharem com o cassetete foram o repórter e o fotógrafo. O que é estranho não é que o repórter não tenha conseguido entender a ‘promessa’ ou afirmação premonitória do capitão da polícia, mas sim que o capitão da polícia, alienado e pressionado, tenha falhado na construção de um mundo no qual fosse possível que ele e o seu interlocutor estivesse cognitivamente ‘presentes’. O repórter agiu de boa fê permanecendo na cena, mas era ‘invisível’ como receptor das informações do capitão. De facto, aquilo que o capitão fizera estava próximo de uma ameaça. Mas o que é que nos faz pensar que estava muito próximo de uma ameaça que ele não tencionada cumprir?”

(Art & Language; *We Aim to be Amateurs - script*, 1997, 11)

O que é posto em evidência assenta na impossibilidade, ou mesmo inexistência, do lugar de espectador não participante, numa acção que não conhece outro motivo que não a acção em si mesma. O espectador não pode existir somente como espectador, num momento em que apenas existe a total implicação, de cada um dos intervenientes, na sua tarefa. Essa tarefa é, certamente, no caso descrito pelos Art & Language, inconciliável com a neutralidade, supostamente exigida ao jornalista. Não haveria, ali, oportunidade de não tomar partido. O lugar de combate é um lugar de contraposição e de honestidade evidente, i.e., que tem regras claras.

Que género de crença no corpo alheio, anónimo e simultaneamente próximo, promove uma substituição do que é viável, expectável, por aquilo que menos se esperava? O lugar do corpo abrangido pela promessa parece irremediavelmente comprometido. É neste sentido que podemos afirmar que movimento de adivinhação fictícia (da qual já se espera determinado resultado) está, para os Art & Language, como o momento decisivo da carga policial - o apito - está para a carga prometida pelo capitão da polícia; ou seja, as duas tomadas de posição investem no gesto mais afirmativo e

violento - o golpe e a interrupção. Esse gesto pode ser entendido como a separação final entre a linguagem e a imagem<sup>101</sup>, que se faz pelo próprio acto de prometer.

A promessa feita transporta consigo dois resultados possíveis, que a tornam ambivalente: o da conservação, espera e registo (*a*) e o da reacção, alteração e negação do que foi prometido (*b*). O primeiro, aceita a promessa como um aviso, ou como ameaça e, em consequência disso, resguarda-se, tomando uma posição de arquivo. O segundo, mais problemático, avança com soluções para a situação, empreendendo recursos para alterar, a todo o custo, o mote da promessa.

Sobre estes dois aspectos englobados na promessa, julgamos poder ver no projecto de arquivo<sup>102</sup> fotográfico do artista alemão Peter Piller, um exemplo do sentido conservador, de rememoração e, uma vez mais, na série *Hostages*, dos Art & Language, mais propriamente em *Hostage XIX* - a pintura de 1989, já referida - um exemplo da sua potência activadora, reactiva. No primeiro caso, as escolhas recaem sobre lugares que o deixarão de ser, lugares *presentes* que o deixarão de ser no futuro - terrenos destinados à construção, ou ao desmoronamento, por exemplo; no segundo, baseado na transferência de sentidos de um lugar para outro, é criada uma situação alegórica ou de *desvio* representacional. Em *We Aim to be Amateurs*, por sua vez, parece ser viabilizada uma via intermédia, na qual se reclama uma aspecto testemunhal, embora ambíguo, que o relato, como tradução, reitera. “Ao traduzir, *conta-se* ou *relata-se* (de *refero/relatus*: relatar, pôr em relação, dar conta de), de forma não mediatizada, por assim dizer numa primeira pessoa implícita, um processo de passagem; e, ao mesmo tempo *dá-se conta* desse rito de passagem, sendo ele, como é, testemunho de um eu que assim se expõe

---

<sup>101</sup> No episódio do encontro entre o polícia e o jornalista, a separação entre linguagem e imagem dá-se no momento em que aquilo que é dito no aviso, que o polícia faz, não é visto pelo jornalista como uma possibilidade que o inclua. O jornalista não vê a imagem incutida na promessa, porque está, obviamente, *fora do jogo*.

<sup>102</sup> Peter Piller (n. Fritzlar, 1968), fotógrafo e artista plástico alemão, tem reunido e acumulado, ao longo de largos anos, centenas de imagens digitais e impressas no denominado *Arquivo Peter Piller*. Organizado por categorias com um profundo sentido do aleatório, das quais se destacam “Pessoas a apontar para carros”, “Pessoas e fogo”, “Vandalismo”, “Caminhos”, “Setas” ou “Lugares para construção futura”, o arquivo materializa-se em apresentações de carácter expositivo, onde as imagens são dispostas por proximidade de sentidos - sempre diferentes, de cada vez - mas também e, fundamentalmente, em livros que encerram, literalmente, temas. Este encerramento liberta o artista, com o próprio refere, da inevitável exaustão que a análise criteriosa das quinhentas mil fotografias de um arquivo cedido por uma companhia de seguros, por exemplo, traz consigo. Ainda assim, permanece a categoria “Casos por resolver”, onde algumas delas poderão ainda sobreviver (ver **Fig. 13a** e **Fig.13b**, em anexo).

através do outro (...)"<sup>103</sup>. *We Aim to be Amateurs* promete, desde o primeiro momento, uma relação com uma ocorrência já dada (encenação gravada), mas não deixa de lhe acrescentar, aquando da apresentação mimetizada, outros sentidos, renovando-a.

A declaração de que “pretendemos ser amadores”, proferida em Kassel e em *Hostage XIX*, dá sinais contraditórios, podendo indicar que se vagueia no limite do profissionalismo ideológico, o ultra-profissionalismo. As “margens proibidas” citadas na pintura da série *Hostages*, fazem uma pergunta sobre a diferença entre a incompetência *forçada* e a competência *fortuita*. Perante uma divergência de tal forma tangente, as conexões entre o *avançado* e o *incompetente* são inevitáveis. A proposta de um slogan parece ter solucionado o problema, ainda que momentaneamente, para os Art & Language: “Não seria fantástico se pudéssemos ser artistas conceptuais durante a semana e pintores de paisagem, amadores, ao fim-de-semana?”. A oposição ao projecto *profissionalizante* parece garantir um lugar de destaque à produção amadora, colocando-a no vaivém que se dirige para um balbuciar anedótico que não parece ser contornável. “E se nós dissermos que queremos ser artistas Conceptuais agora (ou na altura) e amadores no futuro? (Não discutiremos em detalhe o que entendemos - ou entendíamos - por ‘artista Conceptual’, mas entretanto, encare-se esta pessoa com um profissional de *mãos-limpas* com aptidões de administração e organização)”<sup>104</sup>, acrescentam os Art & Language, com ironia. Que valor tem esta proposição cómica para a relação entre o acto de prometer e aquilo de que a promessa é constituída? De certo, a colocação do texto, ou discurso, sob a forma de relato no plano do amadorismo como um desejo, tende a devolvê-lo ao estado do trabalho em progresso. O trabalho entendido como o *fazer*, fazendo-se na conversa de estúdio, onde nada é consagrado - um espaço de confrontação e desistência que *se faz a si próprio* e que se traduz a si próprio.

A permanência do tema do estúdio, no projecto Art & Language, vem somente confirmar o carácter auto-referencial do seu percurso. São os próprios a afirmar que a mera existência de um estúdio tem, para eles, uma única justificação, a necessidade de continuar a servir o seu próprio passado que apenas “cresce e continua a crescer”<sup>105</sup>.

---

<sup>103</sup> João Barrento, *O Poço de Babel: Para uma Poética da Tradução Literária*, 2002, 118.

<sup>104</sup> Art & Language, *Art & Language in Practice : Vol.1 : Illustrated Handbook*, 1999, 107.

<sup>105</sup> in ‘Art & Language (Michael Baldwin, Mel Ramsden)’, em <[http://weblab.uni-lueneburg.de/socialsoftware/paradise/index.php/Print\\_version\\_interview\\_Art\\_%26\\_Language](http://weblab.uni-lueneburg.de/socialsoftware/paradise/index.php/Print_version_interview_Art_%26_Language)>, consultado a 6/4/2011.

## V. O emudecimento enquanto parte da conversa

Ao encarar a apresentação de *We Aim to be Amateurs* como conversa, teremos que afirmar a existência de uma experiência de voz, assim como, por inerência, a presença de um corpo para essa mesma voz. Porém, qualquer uma destas afirmações implicará uma tentativa de reconhecimento dos elementos constituintes dessa mesma conversa e das condições em que estes se apresentam. *We Aim to be Amateurs*, tal como proposto em Kassel, foi uma “reconstrução”, sob a forma de um diálogo ou conversação, de um texto com características auto-reflexivas acerca da produção artística dos Art & Language, na sequência dos variados “resumos” sérios, embora especulativos, que o grupo foi apresentando desde o seu começo.

Aliás, seria quase em simultâneo com a apresentação na Documenta X, que ‘Memories of the Medicine Show’<sup>106</sup>, texto-base para a escrita do guião de *We Aim to be Amateurs*, seria publicado no n.º 2, edição de Junho de 1997, da revista *Art-Language* (New Series), por Michael Baldwin, Charles Harrison e Mel Ramsden. A distribuição da matéria publicada no texto pelas duas vozes participantes no diálogo tê-lo-á sido, sabemos, inteiramente ficcional, não mantendo, por isso mesmo, nenhuma relação com qualquer conversa realmente concretizada, nem mesmo revelando (ainda que remotamente) qualquer correspondência directa com as identidades dos seus autores. Ou seja, o texto funcionaria como produto colectivo, assinado por todos, pertencente a todos, tendo sido posteriormente traduzido para alemão, gravando-se a sua interpretação pelos actores alemães, em arquivo áudio. Em paralelo, uma segunda gravação preparada na língua franca da exposição internacional - o inglês - seria reproduzida durante a apresentação dos Art & Language, a partir de uma cabine lateral, onde, à semelhança dos três primeiros actores, mais visíveis, um outro, mais secundário, mimetizaria para uma suposta tradução simultânea, cumprindo o ligeiro desfasamento temporal e interpretativo naturalmente exigido pela tarefa de tradução.

---

<sup>106</sup> Para sermos mais exactos, importa referir que o texto ‘Memories of the Medicine Show’, publicado na revista *Art-Language* (New Series) n.º2, em Junho de 1997, se divide em 2 partes complementares: 1. ‘Recollecting Conceptual Art’, acerca do esforço crítico empreendido pelos Art & Language relativamente à cristalização dos princípios activos nos seus processos artísticos; 2. ‘We Aimed to be Amateurs’, incidindo na promessa de uma actividade amadora, consciente da inexistência de garantias *a priori*, mesmo aquando do acto de formular previsões daquilo que não possa ser feito, dito ou pretendido.

O desempenho dos actores, durante a apresentação, foi silencioso. A execução do *playback* tornou velada qualquer correspondência directa entre os corpos dos actores e as vozes, por eles, previamente gravadas, o que não impediu que, pontualmente, coincidissem.

Como resquício da acção principal (entre os actores em torno da mesa<sup>107</sup>), já de si sem referente temporal/espacial definido - sobretudo pela ausência de um corpo no espaço conotado com a voz audível, o actor-tradutor, colocado à parte, protagonizaria um movimento destabilizador da conversa ao activar uma função dupla e contraditória. Se, por um lado, este actor torna mais facilmente acessível o conteúdo da apresentação, introduzindo uma pretensa estabilização linguística com a transferência para uma língua internacional, por outro, convoca para a situação construída um elemento sonoro dissuasor da própria conversa, acrescentado-lhe mais uma camada discursiva, isto é, dificultando a concentração quer num, quer noutro meio de tradução<sup>108</sup> do que havia para ser dito.

Com efeito, se as vozes já se encontravam distanciadas pela incapacidade de se fixarem em determinado corpo, ou em determinada acção, a inclusão de uma tradução gravada só poderá tornar menos linear qualquer abordagem por parte do espectador. Colocaríamos este ponto ainda de outra forma: em *We Aim to be Amateurs* não existe voz presentificada, pois qualquer corpo presente na encenação, agirá em representação de um referente indefinido, sendo que, por essa mesma razão, a voz não parece pertencer nem a um nem a outro e, no entanto, permanece como fogo que acolhe e aquece, mas também rejeita e faz estremecer. Ao afirmá-lo, pretendemos reconhecer neste fogo a presença do calor que provém da existência de um corpo vivo, mesmo que este seja apenas revelado pela sua associação pontual com uma voz, sem que se cheguem inteiramente a fundir.

A voz como “vestígio do objecto”, trabalhando na orla do discurso e manifestando-se como recorrência familiar, goza das qualidades intrínsecas do eco. Haverá pois, no eco, uma importante notícia do que é “ouvir-se a si mesmo falar - ou,

---

<sup>107</sup> Os três actores principais, colocados em torno da mesa, são os dois que conversam e um terceiro, que projecta os diapositivos.

<sup>108</sup> Tomamos a gravação prévia das vozes (1), a sua subsequente reprodução (2) e a tradução simultânea (3) como o conjunto dos “meios de tradução” introduzidos pela acção dos diversos actores presentes na apresentação de *We Aim to be Amateurs*.



simplesmente, ouvir-se a si mesmo”<sup>109</sup>. A voz que regressa, passada por outro, assumida por outrem, é já *de* outro, como aliás, será sempre de Outro: “no sentido sobretudo que nela e por debaixo dela, agem as pressões e as censuras culturais, que garantem a possibilidade da palavra discursiva (...)”<sup>110</sup>. Em Kassel, a instalação teórica dos Art & Language, representava um esforço para que a voz presente nunca repousasse na imagem, permanecendo nas imediações de um *voyerismo* indefinido, i.e., para que o espectador nunca estivesse certo quer da origem das palavras, quer dos gestos incorporados pelos actores.

Ao colocarmos essa voz num corpo emudecido, encontramos-nos em condições de repensá-la de acordo com o pressuposto de que a sua apresentação é já a aparição de um outro corpo emudecido, convocado no acto de inscrever, que antecedeu a conversa gravada e reproduzida sob a forma de mimetização. A inversão do percurso da voz, tendo em vista um simulacro da sua perda - porque a voz se perde sempre, “esmorecendo a partir do momento em que é produzida”<sup>111</sup> - coloca a conversa de *We Aim to be Amateurs* num lugar de imagens prósperas e eloquentes. A palavra escrita parece jamais definhar, isto é, não chega literalmente a perder vida, porque a sua reorganização num contexto conversacional atenua o que de inautêntico poderia trazer a depuração exigida pelo próprio acto de inscrever (escrever), para passar a reflectir a imagem de uma *pseudo*-memória, muito mais que uma *imago*<sup>112</sup> de cera ou cerâmica. O percurso das palavras proferidas pelos actores regressa constantemente ao terreno do discurso constrangido, embora não o faça apenas como na “*toilette do morto*”, que Roland Barthes<sup>113</sup> vê na infelicidade da palavra escrita/transcrita. Em *We Aim to be*

---

<sup>109</sup> Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More*, 2006, 39.

<sup>110</sup> Giorgio Agamben, ‘Voz’, *Enciclopédia Einaudi*, vol. 11, 1984, 79.

<sup>111</sup> Mladen Dolar, *op.cit.*, 59.

<sup>112</sup> A “imago” a que nos referimos, tem em conta a sua versão romana, na qualidade de retrato do defunto, que seria apresentada em vez do morto e que terá surgido para servir funções num segundo funeral - “um funeral inventado, primeiro para a criação de um sepulcro na ausência de ossos, depois para a divinização dos imperadores, atribuindo-se a essa invenção o nome de *funus imaginarium* - literalmente *funeral imaginário*” (cf. Tomás Maia, *Assombra*, 2009, 36).

<sup>113</sup> “Falamos, gravam-nos. Secretárias diligentes escutam as nossas palavras, depuram-nas, transcrevem-nas, fazem-lhes a pontuação, tiram um primeiro *script* que submetem à nossa apreciação para que o limpemos de novo antes de o entregar à publicação, ao livro, à eternidade. Não será que acabamos de acompanhar a “*toilette do morto*”? A nossa palavra, embalsamamo-la, tal como uma múmia, para a tornar eterna. Pois, é bem preciso durar um pouco mais do que a voz; é bem preciso, através da comédia da escrita, *inscrever-se* nalgum sítio. Como é que pagamos esta inscrição? O que é que deixamos escapar? O que é que ganhamos?” (cf. Roland Barthes, *O Grão da Voz: entrevistas 1962-1980*, 1982, 9).

*Amateurs*, cremos que existe não apenas uma *toilette do morto*, mas diversas, na medida em que o percurso taxidérmico da palavras, constituído pela transcrição, tradução, encenação, gravação e mimetização, é constantemente feito e refeito. Se a palavra transcrita tende a perder a sua inocência (vivacidade, frescura), não deixará, contudo, de permanecer envolvida por uma predisposição para ser lida. O que pretendemos relevar na passagem da escrita a uma voz, para o diálogo a várias vozes, reside no estímulo para manter verosímil na palavra a existência “imediatamente teatral, [que] vai buscar as inflexões (...) a todo um conjunto de códigos culturais e oratórios”<sup>114</sup>, vincando a demonstração de tática a que esta, quando dita, está permanentemente sujeita, i.e., perante os avanços e recuos que a própria conversa, enquanto relação, pede.

Assim, vemos na necessidade de apresentar a voz através de outro corpo, que não o próprio, duas hipóteses cooperantes: a primeira, que impõe um noção de tempo alterado ou de temporalidade difusa (a voz gravada não tem origem, nem tempo definidos); a segunda, que poderá corresponder à necessidade do sujeito operante (o que tem algo a dizer) se ausentar, manifestada pela cedência de direitos a terceiros - sobretudo o direito de representação. No contexto de *We Aim to be Amateurs*, os actores encontram-se emudecidos como já o estavam os próprios Art & Language, a partir do momento em que se introduzem na conversa através de outros (deixando que outros tomassem a sua vez). Não será, porventura, inoportuno ver, nesta *passagem do testemunho ficcionado* (a falsa conversa) para uma voz sem corpo, o reconhecimento de um lugar de esconderijo, bem como um possível projecto de fuga. No limite, poder-se-ia antever na projecção desta voz, forçosamente incorpórea, uma tentativa de auto-protecção por parte dos Art & Language. Porém, se os indícios da quebra com qualquer identidade fidedigna são fortes, isso não implica que o percurso da conversa esteja completamente reconstituído, nem mesmo redimido, e do mesmo modo, não garante a constituição de um cenário fantasmático, onde quem age não é já quem é, mas quem foi. Esse é o factor de incorporação a que nos referimos anteriormente como determinante para a actividade de características mediúnicas<sup>115</sup>, que vemos na conversa ficcionada de *We Aim to be Amateurs*.

---

<sup>114</sup> Roland Barthes, *O Grão da Voz: entrevistas 1962-1980*, 1982, 9.

<sup>115</sup> Reveja-se o Capítulo II, p.19.

Importa, neste particular, destacar o exercício de importação ou apropriação de conteúdos discursivos externos, tornados reféns de um rapto premeditado, ou melhor, um rapto falseado (combinado). O acto de incorporação implica, pois, que exista uma crença depositada no outro, assim como na necessidade de *fazer crer* que o que é dito, durante a conversa representada, existe em proveito de todos e com o seu consentimento.

### **V. 1. *Falar em voz alta***

Ao sublinharmos uma postura que projecta o falante para lá de si, pensamos poder identificar diferentes propostas de envolvimento entre o emissor e o receptor, tomando como referência a relação baseada no diálogo fictício, que encontramos em *We Aim to be Amateurs*. A projecção da voz, através do grito articulado (a); o lançamento da voz, como forma do ventriloquia (b); e a interpretação da voz sem origem - a voz que se ouve apenas (c), serão, pois, três hipóteses a considerar.

Começemos pela primeira, para que se estabeleça um percurso inerente ao da palavra dita, ou seja, que vai da voz de *um* ao ouvido de *outro*. Esta abordagem faseada, perante o caminho percorrido, permitir-nos-á perscrutar as perdas e os ganhos a que o discurso se vê submetido, pelo que avançaremos sempre na direcção dum possível porto de acolhimento - o receptor - colocado cada vez mais longe do emissor.

Quando mencionamos a projecção da voz enquanto forma extrema de afirmação do próprio, fazendo com que este aparente ser mais do que na realidade é, temos em conta o primeiro estágio da voz - a sua fase embrionária - que acontece nesse *encher o peito* que enforma o grito articulado (o extremo falar em voz alta). Fazer-se ouvir tem, frequentemente, uma ligação muito forte com a urgência de acção desencadeada pela iminência do perigo. Nesse sentido, a voz exaltada, deixa o emissor com uma força redobrada e opera com o intuito de afirmar a presença do seu corpo. Esta afirmação poderá significar medo ou bravura, porém, a sua mais-valia está no preenchimento do espaço em torno do emissor, na tentativa de alcançar qualquer ameaça ou desconhecido que por ali se encontre.

Tomemos, por agora, o pequeno episódio que Mattia Denise<sup>116</sup> propõe, no texto ‘Heracles’ Forefinger’, incluído na publicação *On the Movement of the Fried Egg and Other Astronomical Bodies*, apresentada a propósito da exposição homónima, de João Maria Gusmão e Pedro Paiva, realizada entre Fevereiro e Março de 2010 na Ikon Gallery, em Birmingham (Reino Unido). Aí, Denise faz uma leitura especulativa do episódio mitológico em que Héracles, filho de Zeus e Alcmena, encontra o primeiro dos seus 12 trabalhos de redenção. A origem destes trabalhos, sabemo-lo, terá sido uma obrigação imposta a de que Héracles foi incumbido, logo após ter assassinado todos os seus filhos oriundos da relação com Mégarda, filha de Creonte. Quanto ao próprio crime, seria a conclusão de uma desavença antropodivina que incluía Hera, Zeus e o próprio Héracles. Héracles não cumprira os seus desígnios (Zeus designara-lhe um compromisso de trabalho com o seu primo Euristeu, que Héracles não respeitara), razão pela qual Hera lhe viria a provocar um surto de loucura<sup>117</sup>, dando início à tragédia familiar.

A abordagem que Mattia Denise faz, abre com uma pergunta sobre a origem das histórias, mas também sobre a expectativa implicada na viagem, que a própria busca por respostas empreende. O autor remete-nos para o permanente confronto entre os desiguais - homens e animais, no caso do episódio de Héracles - e aproveita o espaço que lhe é dado pela própria condição de relatar, para reconstruir a estrutura do mito, de uma forma subtil. Denise, atenta nos pormenores que poderiam ter acontecido durante o percurso realizado por Héracles, descrevendo os seus três passos fundamentais: a entrada na caverna, o encontro com o Leão da Nemeia e a descoberta que o levaria a derrotar o animal. O que sobressai deste percurso é o encontro entre duas figuras desiguais; uma, que se apresenta e outra, que se mantém silenciosa. Não nos alheamos das condições de homem-semi-deus, por parte de Héracles e, da monstruosidade, por parte do Leão, levemente. Encaramos, de certo modo, o que de Homem e animal neles ainda se manifesta, pretendendo, com isso, destacar o procedimento estratégico

---

<sup>116</sup> Mattia Denise (n. 1967, Blois, França) é artista plástico e ensaísta, tendo colaborado em inúmeros projectos colectivos, esteve mais recentemente ligado ao trabalho de João Maria Gusmão (n. 1979, Lisboa, Portugal) e Pedro Paiva (n. 1977, Lisboa, Portugal), intervindo na Representação Oficial Portuguesa na 53ª Bienal ao colaborar na construção do catálogo da exposição *Experiências e Observações em Diferentes Tipos de Ar*, ao organizar a antologia de textos apresentados.

<sup>117</sup> cf. Emilio Fernández-Galiano, Constantino Martinez, Raquel Melero, *Dicionário de Mitologia Clássica*, 1997, 177.

em que se apoia todo o “diálogo”, entre o herói e a besta, que ‘Heracles’ Forefinger’ propõe.

Mattia Denise coloca Héracles no auge da sua frustração, depois de tudo ter tentado para ferir o monstro. O herói recorrera a todas as suas técnicas de combate, usara a seta, a espada e o escudo, mas nada disto conseguira quebrar a pele absolutamente impenetrável do Leão. Então, decidido a enfrentar o monstro com as suas mãos, desarmado, abdicando mesmo de qualquer elemento que não a sua força e perseverança, Héracles penetra na gruta do Leão - sem dificuldades, atenta Mattia Denise - para iniciar um extenso monólogo dirigido ao seu adversário. Levado apenas pelo seu instinto, longe mesmo de possuir alguma indicação sobre o comportamento do Leão (teria encontrado Nemeia completamente abandonada, totalmente devorada pela cólera imparável do monstro), Héracles fala em voz alta, enfrentando o monstro que, entretanto, adormecera, confiante na sua invencibilidade.

No seu estado agitado e nervoso, Héracles, vocifera (...).

*Fala para o leão adormecido.*

- Imagina que tu és o tempo e que eu sou deixado fora de ti. Então, para entrar dentro de ti, para encontrar uma forma de o fazer - se é que me posso expressar nestes termos - tenho de encontrar a entrada, encontrar um ponto fraco, uma fenda na muralha, ou melhor, uma quebra no escudo contínuo pela qual eu possa penetrar sub-repticiamente... A tua pele assemelha-se à pele do tempo, que é como uma película insuflável, impenetrável e transparente, constantemente a esticar-se mais. Porém, contrariamente à película insuflável do tempo, que é lisa, transparente e suave, a tua pele está coberta de dobras a nada é visível abaixo da sua superfície. E entre cada dobra da tua pele há mais dobras, numa sequência interminável (como ondas que se seguem umas às outras), cada uma guardando a próxima, como um conjunto de momentos sem intervalo entre o último e o seguinte. Cada momento é tão instantâneo que se torna totalmente invisível e impregnável; tão fugidio que se aproxima do não-existente (...).

(Mattia Denise, ‘Heracles’ Forefinger’, 2010, 10)

Héracles espera que a ostentação imponderável da sua incapacidade, revele uma reacção no seu inimigo, a ponto de lhe indicar uma fraqueza, i.e., o herói esforça-se por traduzir o indecifrável na situação em que se encontra. O diálogo que mantém com o monstro, é um diálogo, à partida, sem resposta. Esta é claramente uma conversa que tem em vista a dissuasão do outro, o necessário fazer *baixar a guarda*. Mais adiante no

relato do episódio mitológico, Héracles parece intensificar as suas observações, sempre em voz alta, falando para uma figura intocável e absolutamente descansada.

Ao comparar o animal ao tempo, Héracles denuncia a possibilidade de se colocar fora dele. Esta possibilidade dá-lhe igualdade de circunstâncias perante a ameaça de morte, constituindo, por isso mesmo, uma demonstração de auto-convencimento e de crença na vitória. É exactamente a partir dessa interpretação, que Héracles se dedica ao questionamento da própria manifestação de vida, fisiológica e psicológica, do Leão, perguntando-se pelas suas condições de vida, comparando-o consigo. “Quem saberá sobre a precisa anatomia destes ‘seres’?”, pergunta Héracles. “São eles dotados de ânus, narinas e ouvidos como nós? O que sabemos sobre as suas necessidades diárias? Qual é o mistério da sua fisiologia, psicologia, do seu poético ou analógico ser?”<sup>118</sup>. Ainda assim, a impassividade do Leão é total. O herói vê-se, então, obrigado a circundar a indiferença do seu adversário e passa a investir na confrontação moral do Leão com os seus próprios actos; conta-lhe sobre as desgraças da sua passagem pelo mundo, e questiona-o sobre as razões da matança. Porém, nada parece resultar e do Leão, Héracles apenas obtém o silêncio.

Desesperado, ou eventualmente guiado pela dedução especulativa, Héracles concentra-se, ainda mais, na batalha pela confiança do animal; oferece-lhe razões para que dele não duvide, para que o encare como sensível ao desgosto da sua solidão. Fala sobre a infância do Leão, fá-lo lembrar-se de sua mãe e da injustiça do seu destino de monstro. Desta forma, inesperadamente, Héracles parece conseguir mais do que um suspiro - uma oportunidade. Enquanto ser impenetrável, extensível e elástico, o Leão da Nemeia é encarado como um animal *insuflável, hermeticamente fechado*, preenchido com uma substância inominável. Esta condição implica que esteja fechado, por dentro, mas disposto a ouvir, caso dele se fale. Ao simular um estado de pretensa aproximação mútua, Héracles contorna a impenetrabilidade do Leão, levando-o a denunciar a sua única fraqueza, a partir da nesga que a sua película intemporal (a pele) possui: o canto do olho, entre o nariz e o globo ocular; o saco lacrimal<sup>119</sup>.

---

<sup>118</sup> Mattia Denise, ‘Heracles’ Forefinger’, *On the Movement of the Fried Egg and Other Astronomical Bodies*, 2010, 11.

<sup>119</sup> Veja-se, a propósito da luta travada entre Héracles e o Leão da Nemeia, a **Fig.14**, em anexo.

*O leão boceja e lambe os beiços. (...)*

Héracles continua o seu monólogo e a sua voz afecta o sono do leão... Ele fala-lhe da sua lendária crueldade, do ódio que toda a humanidade lhe tem... o leão, movido pela memória da sua mãe e da sua infância feliz, mas também enraivecido pela injustiça do terrível destino que lhe fora imposto pelos deuses, começa suavemente a gemer. E no seu sono, assoberbado com sonhos nostálgicos e um desejo de justiça, o leão deixa cair uma lágrima verdadeira... uma única lágrima, uma gotícula salgada que será o seu fim.

Mesmo concentrado, Héracles tem um vislumbre da abertura, o estreito espaço por onde a última partícula de humanidade se esvai, a mortal prova de fragilidade. É, pois, por esta abertura, o canal lacrimal - escondida no vinco do olho e do nariz, entre o globo ocular e a fina pele das pálpebras, por onde caem uma a uma as pequenas gotas do líquido divino (...) cumprindo cegamente ao seu dever - que Héracles introduz o seu dedo indicador com toda a sua força e vontade (...). (Mattia Denise, 'Heracles' Forefinger', 2010, 12)

O relato desse diálogo *oculto* entre Héracles e o Leão da Nemeia termina com uma explosão provocada pela força de apenas um dedo. A explosão vem coroar uma certa predisposição para exaltar processos simples, que o relato de Mattia Denise evoca. A descrição do rebentamento, enquadra o corpo que explode entre o balão de água e o animal insuflado de hélio, desvalorizando a própria animalidade do animal. Para o que aqui nos importa, o Leão é caracterizado como um corpo preenchido de vida (insuflado pelo sopro), mas também, como objecto animado. Vendo-se envolvido por uma trama discursiva, o monstro é chamado a intervir, manifestando-se, tornado-se audível (quando suspira) e visível (quando chora). Ora, a proposta de leitura, avançada por Mattia Denise, tem como horizonte possível um resgate do emudecimento, assim como uma conversa que se faz entre partes absolutamente distintas, no que respeita à sua capacidade de se manifestar. É neste ponto, que pensamos poder encontrar o terreno da promessa em que se dá a relação actor/espectador, como colocada em *We Aim to be Amateurs*. Colocamos, pois, no mesmo patamar discursivo aqueles que se manifestam (*a*), projectando a sua voz para lá de si, como acontece com os actores que mimetizam a sua própria voz (gravada e reproduzida em simultâneo com a sua encenação), e aqueles que se podem, em potência, manifestar (*b*), mas que se mantêm em silêncio, envolvidos pela voz (os espectadores, obviamente excluídos da gravação sonora).

## V. 2. *A voz lançada*

Colocando-nos agora num outro ângulo, hipoteticamente entre as duas instâncias temporais distintas a que os actores da *instalação teórica* de Kassel estariam sujeitos, i.e., entre a actuação gravada e a actuação silenciosa, poderemos encarar o uso que estes fazem da voz, mimetizada em diferido, como se de uma acção ventríloqua se tratasse. Com efeito, o actor é, simultaneamente, emissor e receptor da sua própria voz, embora só o saibamos *a posteriori*, tendo em nossa posse informações de que o espectador, durante a apresentação, não poderia dispor. Contudo, não pretendemos incidir apenas nas condições da apresentação, tal como esta aconteceu, mas também relacioná-la com os seus antecedentes e possíveis repercussões. A nossa abordagem tem sido, aliás, caracterizada por uma análise comparada de vários momentos da actividade dos Art & Language, procurando, constantemente, uma perspectiva menos cómoda, no que se refere ao uso da “conversa” pelo colectivo inglês (Mel Ramsden e Michael Baldwin).

Ao encararmos a “conversa mimetizada” enquanto produto de uma relação ventríloqua, pretendemos apropriar-nos, para depois nos desfazermos, da expressão inglesa “throw one’s voice”, utilizada para descrever a actividade do ventríloquo - algo como “atirar a sua voz”. Será pertinente, porém, observar que, mesmo a expressão original, contém já um lapso interno, resultante da imprecisão do seu significado. De facto, “lançar a voz” implicaria uma projecção, ou abandono total, da própria voz, em detrimento de outrem. A voz “lançada” deveria ser efectivamente deslocada, caso esta expressão se comprovasse. O que sabemos, contudo, é que a voz não muda realmente de lugar, transfere-se simplesmente por dedução e percepção visual, tão frequentemente enganadora. O ventríloquo cai para segundo plano, falando apenas entre dentes, quase imperceptivelmente, enquanto o fantoche ou boneco se destaca, controlado pelo ventríloquo e aparentando movimentar a boca.

Todavia, em *We Aim to be Amateurs*, não existem duas figuras para uma só voz, pelo menos explicitamente. Queremos com isto dizer que o controlador (ventríloquo) e o controlado (fantoche) não são apresentados em parilha, não existem para ser vistos em conjunto. Se atribuirmos, respectivamente, a figura do ventríloquo ao actor que gravou a representação, e a figura do fantoche ao mesmo actor, que mimetiza a gravação encenada, a voz que aparenta ser “lançada”, porque é transferida para um



corpo que não a controla (o corpo do actor, visível na apresentação), é devolvida ao seu emissor, ou seja, é re-incorporada. Há, na realidade, uma diferença entre o murmúrio, de lábios quase cerrados (a ventriloquia) e a experiência de alguém que lança a sua voz para si própria. Essa distinção tende a tomar como referente a relação actor/espectador. Se, no primeiro caso, “o espectador admira a perícia do ventríloquo, compreendendo que as capacidades deste são as mesmas do ilusionista; já no caso do ‘lançamento da voz’, o espectador ver-se-á inconsciente da verdadeira fonte da voz, inconsciente mesmo de que a voz está a ser lançada”<sup>120</sup> e, por isso mesmo, acabará por se sentir enganado, eventualmente, decepcionado. No acto em que se aparenta falar, como na instalação teórica de Kassel, a voz que decepciona é, também, a voz que aparenta prometer. Enquadrar esta “voz lançada” com o projecto global dos Art & Language é, simultaneamente, não deixar de reconhecer uma entidade cooperante que produz todas as suas obras (mesmo na pintura), i.e., Mel Ramsden e Michael Baldwin. Embora saibamos que, ao resgatar esta “voz” para o plano performativo em que *We Aim to be Amateurs* acontece, tenhamos que reconhecer uma estranheza processual, mesmo segundo os parâmetros, eventualmente parodísticos, em que os Art & Language se movem.

A apropriação, simulação e decepção são movimentos habituais na produção do colectivo, no entanto, na instalação teórica de Kassel, parecem claramente exagerados. Estamos convictos de que será um dos raros momentos em que o Art & Language se fizeram representar, ainda que de um modo retórico, controlado através de mecanismos externos (recorrendo à gravação).

### **V. 3. *A voz sem origem: uma voz que se ouve***

Os actores são, portanto, incumbidos de tornar uma voz, que era sua, em voz alheia, i.e., sem proveniência definida. Cumprem os preparativos necessários para que exista uma dissolução dos referentes da conversa, embora nunca cheguem realmente a concluir o processo, dado que, inevitavelmente, se enganam ou desalinham, durante a mimetização. A existir uma voz, em *We Aim to be Amateurs*, será uma voz *acusmática*,

---

<sup>120</sup> John Roberts, ‘In Character’, *Art & Language in Practice* : vol. 2, 1999, 167-168.

que Mladen Dolar identifica, no seu ensaio *A Voice and Nothing More*. Sendo relativa ou produzida por acusma<sup>121</sup> (o que se ouve), a voz acusmática existe quando a sua fonte não é vista, ou da qual não se sabe. *Grosso modo*, poderíamos conotar toda e qualquer voz com a ventriloquia, porque a voz não só vem *do* corpo, como vem de *dentro* do corpo, ou seja, não se reduz somente à parte visível da sua actividade, que é a movimentação da boca.

A voz apresenta uma autonomia espectral, nunca chega a pertencer realmente ao corpo que é visto, por isso, mesmo quando vemos alguém falar, há sempre um mínimo de ventriloquia que é posto em prática: é como se a própria voz de quem fala escapasse, para fora dele e, num certo sentido, falasse por “si própria”, através dele.

(Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More*, 2006, 70)

Então, precisemos, o que nos permite a inclusão de uma *voz acusmática* na encenação de *We Aim to be Amateurs*? Diremos que, à partida, nos permite colocar a voz para lá da influência do visível e, em sequência, que nos permitirá encontrar uma zona de contacto entre os espectadores e os actores (bem como os artistas, indirectamente), na qual todos parecem encontrar-se para se ouvirem. A repercussão desta libertação da voz traz, contudo, uma potencial equiparação à *voz-off*, que gostaríamos de desfazer de imediato. A *voz-off* - a voz sem corpo identificável - é uma voz que se segue, ou persegue, muitas vezes sem questionar, e que pertence, maioritariamente, ao narrador que, como sabemos, está fora de *We Aim to be Amateurs*. Este, ainda que “ausente” em termos corpóreos, não deixará de ficar permanentemente associado às suas revelações, esclarecimentos ou indicações - é uma voz que tem a aura da autoridade. A *voz-off*, é uma voz quem vem de fora e que não se encontra implicada no acontecimento, por isso ganha o carácter da onnipresença<sup>122</sup>.

---

<sup>121</sup> acusma, *s.m.*, MEDICINA: alucinação auditiva caracterizada pela escuta de rumores ou sons de vozes humanas ou de instrumentos musicais, campainhas, sibilos, etc.; ETIM gr. *ákousma*, atos (neutro), ‘o que se ouve (palavra, música), relato; (...). in António Houaiss e Mauro de Salles Villar, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Lisboa, Temas e Debates, 2003, 221.

<sup>122</sup> A “voz-off”, colocada fora de cena, como voz de autoridade, é a voz do narrador que descreve sem se implicar no que é dito. Falamos, pois, de um narrador que afirma a sua presença, que pode mesmo coexistir com as personagens da narrativa, mas que se mantém intocável. Atente-se na voz de John Gielgud (1904-2000), como exemplo, aquando da sua interpretação de Próspero, em *Prospero's Books* (1991), um filme de Peter Greenaway.

Pelo contrário, a “voz acusmática”, sobretudo aquela que queremos reconhecer em *We Aim to be Amateurs*, não é alheia ao que ocorre no plano dramático; não repousa, simplesmente, no lugar da apresentação, mas pertence-lhe, através do lugar da própria conversa que os actores desempenham. O lugar da voz acusmática, transferida para os actores, é o lugar da conversa em si - um lugar colocado a meio caminho entre o fictício e verídico. É, neste sentido, que nos parece determinante relevar a faceta auto-reflexiva da apresentação, i.e, o acto de falar sobre si mesmo que os Art & Language propõem, fazendo ênfase, de igual modo, na incompletude<sup>123</sup> dessa tarefa, constantemente reformulada. Pensamos que, mais do que a exemplificação de processos e soluções, o que importa na voz, de que *We Aim to be Amateurs* dispõe, é o simulacro de um estado de encontro, entre os actores (a) e entre actores/Art & Language e a audiência (b). A voz que não se fixa, porque não permanece ligada a um corpo e está desfasada do que é visto, torna-se comum a todos os que a presenciam. O que essa voz “promete” é, acima de tudo, uma partilha da dúvida, não só relativamente a toda a argumentação apresentada, sobre a prática dos Art & Language, mas também pela própria incoerência que existe entre o corpo que acolhe a voz e o corpo que a produziu (não coincidem). A *pseudo*-promessa de um encontro, fundada na voz que convida, transporta uma força que não se neutraliza pela afirmação do visível, tornando-o instável e duvidoso.

Esta ligação imediata entre o exterior e o interior da voz está na origem de todas as histórias míticas acerca da força mágica que reveste as vozes encantatórias das sereias.

(Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More*, 2006, 79)

A encenação de *We Aim to be Amateurs* tem um particular sentido de agregação, criado pela voz e pelos que a carregam. Diríamos que a construção da conversa, ou o relato desta - enquanto apresentação em diferido - se traduz num lugar de simulação da partilha de um conjunto de regras necessárias à prática do *jogo* e da *farsa*, na qual todos os intervenientes estão convidados a assumir os seus papéis predestinados.

---

<sup>123</sup> O projecto global dos Art & Language, assenta numa vontade contínua de criar constrangimentos à própria criação artística, tomando-a como um esforço pela não-estabilização de processos. Esta vontade traduz-me, fundamentalmente, numa constante redefinição de si próprios. Veja-se, neste sentido, o Capítulo III, p.32.

Será na mesma direcção que Guy Debord aponta, em *O Jogo da Guerra*, uma obra em que explorou na prática - através do relato ilustrado de uma batalha de *Kriegspiel*<sup>124</sup>, um jogo de tabuleiro - a associação directa entre jogo e conversa, que se estabelece com a necessária atribuição de territórios, dificuldades e benefícios que, *a priori*, lhes são comuns. Isto é, a proposta de uma regra para ser seguida, no âmbito do jogo e da conversa, pressupõe que se aceite a relação com o adversário, assim como as condições e meandros envolvidas no processo de jogar. Assim, em paralelo com a situação descrita por Debord, aquando da impossibilidade do *exército do Sul* sair vitorioso da sua campanha contra o *exército do Norte*, por falta de efectivos sobejantes, o que importa na conversa de *We Aim to be Amateurs* é, em destacada posição, a análise das condições da própria conversa e a consequente abordagem não-hierarquizada, dos participantes (actores e espectadores), que a própria conversa, construída em torno de uma voz gravada (ausente), promete. Na instalação teórica, como no jogo da guerra, relatado por Debord, a prática tem apenas um propósito: a análise da prática, i.e., a auto-descrição.

O Sul renuncia a continuar os combates. É altura de estudar as operações desta campanha à luz da teoria permanente da guerra, a fim de compreender quais são os princípios e os encadeamentos de circunstâncias e, talvez mesmo, os traços psicológicos reconhecíveis no comando que, desta vez, conduziu o Norte à vitória.

(Guy Debord, *O “Jogo da Guerra”*, Lisboa, 1991, 127)<sup>125</sup>

Este aspecto da conversa - a possibilidade de partilhar as condições de discussão que a mesma oferece - parece tornar-se fundamental para uma interpretação de *We Aim to be Amateurs*. Ainda que o conteúdo da “conversa” dos actores seja, de certa forma, um constrangimento para qualquer audiência que não os próprios Art & Language, a relevância dada à criação de um contexto de verosimilhança, no qual todos os presentes estão em pé de igualdade relativamente a um elemento externo, neste caso, a voz; podemos avançar com a noção de que a exigência pedida, quer aos actores, quer aos

---

<sup>124</sup> “Este *Kriegspiel* permite jogar as operações de dois exércitos de igual força, procurando cada um, pela manobra e pela batalha, a destruição do exército adversário, tendo, no entanto, por dever a protecção, no seu próprio território, dos recursos que lhe são indispensáveis para fazer a campanha e garantir a liberdade das suas comunicações. O conjunto das relações estratégicas e táticas neste «Jogo da Guerra» esta resumido da harmonia com as leis estabelecidas pela teoria de Clausewitz, fundamentada na guerra clássica do século XVIII e prolongada depois pelas guerras da Revolução e do Império (...).” (cf. Guy Debord, *O “Jogo da Guerra”*, Lisboa, 1991, 133).

<sup>125</sup> Ver **Fig.15**, em anexo.

espectadores, não é a da compreensão totalizadora, mas, sim, a do entendimento pontual. Da mesma forma, enquanto o *Espectador* e o *Amigo do Artista*, em ‘Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerk: ein Dialog’ (1798), de Goethe, discutem as condições de apresentação da peça, não é dada importância ao facto de se terem desinteressado, circunstancialmente, da própria peça, visto que, o que sobressairá, finalmente, daquela disputa conversacional, será o próprio interesse comum - um pelo outro - que se havia despertado entre os seus participantes.

## CONCLUSÃO

Neste ponto da nossa proposta, na qual procurámos averiguar as circunstâncias em que a conversa pode ser encarada como prática artística, importa enformar o que de preponderante retirámos da nossa relação com as noções de diálogo, promessa, relato e voz, construídas a partir do nosso encontro com *We Aim to be Amateurs - installed in the Style of the Jackson Pollock Bar*, uma obra performativa do colectivo artístico, de origem inglesa, Art & Language.

Será, igualmente relevante, indicar que a nossa opção por uma análise que se circunscreveu, maioritariamente, a determinado conjunto de procedimentos inerente ao percurso dos Art & Language tem, em *We Aim to be Amateurs*, o seu ponto de exemplaridade, justamente pelas singulares características que a obra revela, mesmo quando enquadrada no regime geral de acções que o colectivo desenvolveu. De facto, terão sido muito escassas as apresentações públicas, sob a forma discursiva e com raízes performativas claras, a que os Art & Language se propuseram. Ainda que o colectivo tenha realizado inúmeras conferências, leituras de textos e outras acções, em parceria, terá sido em dois momentos fulcrais que as suas apresentações foram desempenhadas através de outros, que não eles próprios. Falamos de *We Aim to be Amateurs* (1997), aquando da sua participação na Documenta de Kassel e de *Art & Language Paints a Picture* (1999)<sup>126</sup>, uma instalação teórica que aconteceu em Barcelona, na Fundació Antoni Tàpies, a propósito da exposição *Art & Language en pràctica* (16 Abril - 27 Junho, 1999). O carácter inédito das duas apresentações não está, somente, na existência de um contexto encenado, que já existiria noutras apresentações públicas dos Art & Language mas, sobretudo, na presença insólita de *actores-mimetizadores*<sup>127</sup>, que as duas instalações teóricas partilhavam.

---

<sup>126</sup> Ver **Fig.16a** e **Fig.16b**, em anexo.

<sup>127</sup> Os *actores-mimetizadores* são, como vimos, introduzidos pela colaboração entre os Art & Language e o Jackson Pollock Bar. A sua presença nas instalações teóricas implicaria a existência de uma gravação sonora, prévia à apresentação, sobre a qual os actores simulariam silenciosamente.

O que distingue as duas propostas performativas, separadas por dois anos, julgamos tratar-se do esforço a que os actores, agindo em representação daqueles artistas, se propuseram, de modo a criar um simulacro da actividade desenvolvida no contexto do atelier. Ao exigir que os actores executem uma pintura, como o próprio título da instalação teórica de Barcelona indica, o seu esforço de adequação é alargado e, simultaneamente, enfraquecido. Em *Art & Language Paints a Picture*, como em *We Aim to be Amateurs*, os actores alemães do Jackson Pollock Bar teriam de decorar um guião (conversa), mas desta vez (Barcelona), em espanhol, ao mesmo tempo em que pintavam. A promessa de incorporalidade da voz, resultado da dessincronização entre a mimetização e a gravação reproduzida mantinha-se. Porém, a materialização da pintura, que encaramos neste contexto como um *objecto-fetiche*, embora irónica, não seria mais do que parodística. Isto é, a pintura deixa de ser apenas prometida, como o era noutros momentos da prática artística dos Art & Language, para ser efectivamente realizada por outros.

A introdução do objecto feito por actores, mesmo que mandatados pelos artistas, vem tornar mais nítido o gesto de “desresponsabilização”, a que *We Aim to be Amateurs* era apenas tangencial. O artista passa a “encomendar” algo próximo de uma obra de arte, ainda que com as devidas reservas. É nesse momento que o elo de ligação entre artista e actor, implícito na instalação teórica de Kassel, se torna explícito em *Art & Language Paints a Picture*. A cadeia de relação que os actos de encenar, gravar, simular e reproduzir, implicavam, passa a dispôr de um elemento externo à discursividade: a pintura pintada por actores. O que se perde, nesta clarificação do meio através do qual apenas se delegam responsabilidades, é a afirmação do primado da voz enquanto força agregadora.

Ao contrário de *We Aim to be Amateurs*, a apresentação de Barcelona não oferece ao espectador qualquer possibilidade de inclusão na acção que está a ser desempenhada. A hipotética e temporária sensação de comunhão (de comum), i.e., aquilo que a voz sem corpo definido parece prometer, em Kassel, perde força e exemplaridade em *Art & Language Paints a Picture*. Neste sentido, afigura-se-nos a necessidade de destacar, ainda mais, a encenação mimetizada de Kassel, como um momento ímpar, onde o projecto colectivo se tornou mais efectivo e participativo, mesmo que essa condição se

afirme, na verdade, como potência, sendo alimentada por uma ficção. Poderemos, enfim, tomar *We Aim to be Amateurs* como um projecto que *tende* para a dissolução das vozes que nele intervêm, criando um espaço de intervenção, estranho e anónimo, onde a farsa se parece dissolver na crença. Ao antevermos na conversa ficcionada, como prática artística, um modelo discursivo delineado pela verosimilhança, convocamos, para o contexto da relação conversacional, uma pseudo-promessa de oportunidade e abertura, na qual o que pode ser dito, pode também ser testemunhado e relatado por outros. Há, portanto, neste projecto que propõe a reutilização dos discursos já proferidos, uma atitude de *fazer crer*, de *fazer acreditar*, no outro.

- Sim, portanto, estás a falar de uma capacidade mais-ou-menos intrínseca de tornar tudo contemporâneo. De eliminar um rigor que é escriturário, que é histórico, e criar um plano comum onde as coisas são feitas em conjunto e se estão a fazer umas às outras. (...)
- Isto faz-me lembrar a visão do “mal-entendido”. Como se todas estas empatias e coincidências fossem apenas mal-entendidos, percebes?
- No fim do dia, aquilo que há de comum entre nós é o facto de acharmos que há algo de comum entre nós.
- Mal-entendidos!<sup>128</sup>

---

<sup>128</sup> in ‘O Oráculo Emudecido’, *Musa paradisiaca*, n.º 2 (Fevereiro, 2011), disponível em <<http://musaparadisiaca.net/index.html>>, consultado a 27/4/2011.

*Musa paradisiaca* é um projecto artístico, centrado no diálogo, dirigido por Eduardo Guerra e Miguel Ferrão. O projecto propõe concretizar parcerias pontuais, construídas a partir de um convite apresentado a um terceiro elemento, externo, para uma colaboração. Essa parceria, constrangida pelo convite, que impõe, simultaneamente, condições, faz-se dos avanços e recuos que os convidados aceitam partilhar. Os primeiros dois números têm, na sua base, uma conversa gravada, transcrita e passada a uma voz. Essa voz, que procura encontrar o tom da conversa, é a de um intérprete que encena toda a conversa, sem que tenha tido outro acesso à conversa original para além da transcrição editada pelos seus intervenientes.



## BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio, 'Voz', *Enciclopédia Einaudi*, vol. 11, coord. ed. port. Fernando Gil, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984

BALDWIN, Michael, HARRISON, Charles; RAMSDEN, Mel; *Art & Language in Practice : Vol.1 : Illustrated Handbook*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1999

\_\_\_\_\_, *Art & Language in Practice : Vol.2 : Critical Symposium*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1999

\_\_\_\_\_, *Art & Language*, Birmingham, Ikon Gallery, 1983

\_\_\_\_\_, 'Memories of the Medicine Show', *Art-Language New Series*, n.º2 (Junho 1997)

BALDWIN, Michael; BATCHELOR, David; RAMSDEN, Mel; SCHLATTER, Christian, *Art & Language: Hostages XXV-LXXVI*, Paris, Londres, Nova Iorque, Galerie de Paris, Lisson Gallery, Marian Goodman Gallery, 1991

BARRENTO, João, *O Poço de Babel: Para uma Poética da Tradução Literária*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2002

BARTHES, Roland, *O Grão da Voz: entrevistas 1962-1980*, trad. Teresa Meneses e Alexandre Melo, Lisboa, Edições 70, 1982

BECKER-HO, Alice, DEBORD, Guy, *O "Jogo da Guerra"*, trad. Afonso Monteiro e Fernando Silva, Lisboa, Mobilis in Mobile, 1991

BECKMANN, Lukas, co. aut.; ed. lit. de Ray Gene, *Joseph Beuys : Mapping the Legacy*, Nova Iorque : Distributed Art Publishers, Sarasota : The John and Mable Ringling Museum of Art, 2001

BELO, Fernando, *Filosofia e Ciências da Linguagem*, Lisboa, Edições Colibri, 1993

BENJAMIN, Walter, 'Rua de Sentido Único', *Imagens de Pensamento*, trad. João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004

BEUYS, Joseph, introd. Arthur C. Danto, ed. lit. de Claudia Meschrod e Viola Michely, *Joseph Beuys : The Reader*, Cambridge, MA, MIT Press, 2007

BUREN, Daniel, REPENSEK, Thomas, 'The Function of the Studio', *October*, vol. 10, MA, The MIT Press, 1979

COCTEAU, Jean, *A Voz Humana*, trad. Carlos de Oliveira, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999

COELHO, Eduardo Prado, *Os Universos da Crítica: Paradigmas nos Estudos Literários*, Lisboa, Edições 70, 1987

COSTA, Hélder, *Nomes Portugueses das Aves do Paleártico Ocidental*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000

DENISE, Mattia, 'Heracles' Forefinger', *On the Movement of the Fried Egg and Other Astronomical Bodies*, Birmingham, Ikon Gallery, 2010

DOLAR, Mladen, *A Voice and Nothing More*, Cambridge, MA, MIT Press, 2006

DUCROT, Oswald, 'Dizível/Indizível', *Enciclopédia Einaudi*, vol. 2, coord. ed. port. Fernando Gil, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984

FERNÁNDEZ-GALIANO, Emílio, MARTINEZ, Constatino, MELERO, Raquel; *Dicionário de Mitologia Clássica*, trad. Ana Patrão, Miguel Ribeiro de Almeida e Teresa Rebelo da Silva, Lisboa, Editorial Presença, 1997

GIRARD, René, *A Voz Desconhecida do Real: Uma Teoria dos Mitos Arcaicos e Modernos*, trad. Filipe Duarte, Lisboa, Instituto Piaget, 2007

GOETHE, J. W., *Écrits sur l'Art*, trad. Jean-Marie Schaeffer, Paris, Klincksieck, 1983

\_\_\_\_\_, ed. lit. e trad. de John Gage, 'On truth and probability in works of art: a dialogue', *Goethe on Art*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1980

GREENHALG, Michael, 'David's *Marat Assassiné* and Its Sources', *The Yearbook of English Studies*, vol. 19, The French Revolution in English Literature and Art Special Number (1989), Australian National University, Canberra, Modern Humanities Research Association, 1989

GUSMÃO, João M., 'Analogia, *Deo Abscondito*, a descrição do mundo', *Nada*, n.º14, Lisboa, Março de 2010

HARRISON, Charles, 'Art & Language Paints a Landscape', *Critical Inquiry*, vol. 21, n.º 3, Chicago, The University of Chicago Press, 1995

\_\_\_\_\_, 'On the Surface of Painting', *Critical Inquiry*, vol. 15, n.º 2, Chicago, The University of Chicago Press, 1989

\_\_\_\_\_ (1991), *Essays on Art & Language*, MA, MIT Press, 2001

\_\_\_\_\_, *Conceptual Art and Painting : Further Essays on Art & Language*, MA, Cambridge, Massachusetts; London, England, MIT Press, 2001

\_\_\_\_\_ e WOOD, Paul (2003); 'Terry Atkinson and Michael Baldwin *Air Show*', *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, Malden; Oxford; Victoria, Blackwell Publishing, 2008

- HERING, Tobias; SOUSA, André, *Fabel / Fábula / Fable*, trad. Bruno Duarte, Berlim, Künstlerhaus Bethanien, Atlas Projectos, 2009
- HOFMANNSTHAL, Hugo von, *A carta de Lord Chandos*, trad. Carlos Leite, Lisboa, Hiena Editora, 1990
- KOSUTH, Joseph, *Art after Philosophy and after: Collected Writings, 1966-1990*, MA, MIT Press, 1991
- KRISTEVA, Julia, *Strangers to Ourselves*, trad. Leon Roudiez, Nova Iorque, Columbia University Press, 1991
- LEBLON, Guillaume, BOUTOUX, Thomas, *The Interview*, trad. Michelle Noteboom, Paris, Paraguay Press, 2009
- MAIA, Tomás, *Assombra*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009
- MOLDER, Maria Filomena, *Símbolo, Analogia e Afinidade*, Lisboa, Edições Vendaval, 2009
- OLIVARES, Rosa; 'Expediente X : Entrevista con Catherine David', *Lapiz*, n.º 128-129, 1997
- ORTIGÃO, Ramalho; *As Farpas I*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1988
- PANOFSKY, Erwin, *O Significado nas Artes Visuais*, Lisboa, Editorial Presença, 1989
- PLATÃO, *O Banquete*, trad. Maria Teresa de Azevedo, Lisboa, Edições 70, 1998
- PORTER, James E., 'Intertextuality and the Discourse Community', *Rhetoric Review*, vol. 5, n.º 1, Indiana University-Purdue University at FortWayne, 1986
- RICOEUR, Paul, *Do Texto à Acção: Ensaios de Hermenêutica II*, trad. Alcino Cartaxo e Maria José Saraband, Porto, Rés-Editora, 1991
- ROSA, Jorge Leandro, 'O amor que não chega ao pensamento', *Nada*, n.º 15, Lisboa, Outubro de 2010
- SARDO, Delfim, 'Isomorfismos : Matthew Barney e a memória de Beuys', *Dardo Magazine*, n.º 1, Santiago de Compostela, 2006
- SEEL, Martin, 'Two Comments on Arthur C. Danto's after the End of Art', *History and Theory*, vol. 37, n.º 4, Malden; Oxford; Victoria, Blackwell Publishing, 1998
- SONTAG, Susan, *O Amante do Vulcão*, Lisboa, Quetzal Editores, 1997
- SONTAG, Susan, 'The Aesthetics of Silence, *Styles of Radical Will*, London, Penguin Books, 2009

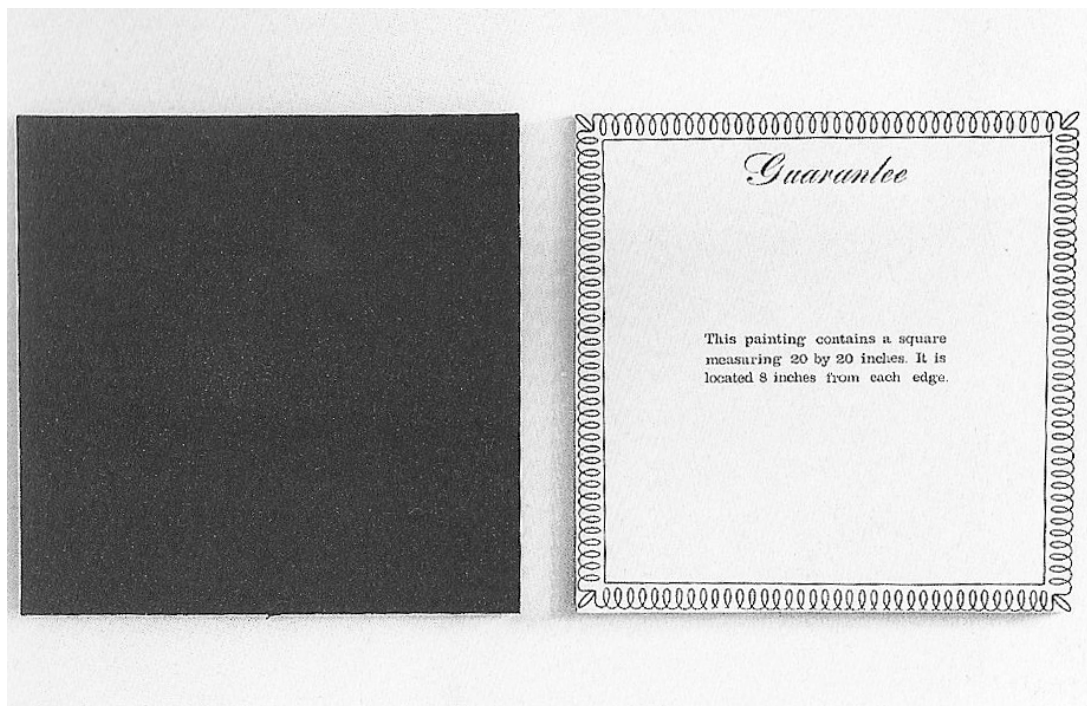
THISTLEWOOD, David, ed. lit. de Anne Macphee, *Joseph Beuys : Diverging Critiques*, Liverpool, Liverpool University Press, Tate Gallery Liverpool, 1995

WALTON, Kendall L., *Mimesis as Make-believe: On The Foundations of The Representational Arts*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1993

WOOD, William, *We are a Cell aren't We? : Art & Language and the Documenta Index*, Vancouver, B.C., University of British Columbia, 1992. Tese de Mestrado em Belas-Artes.

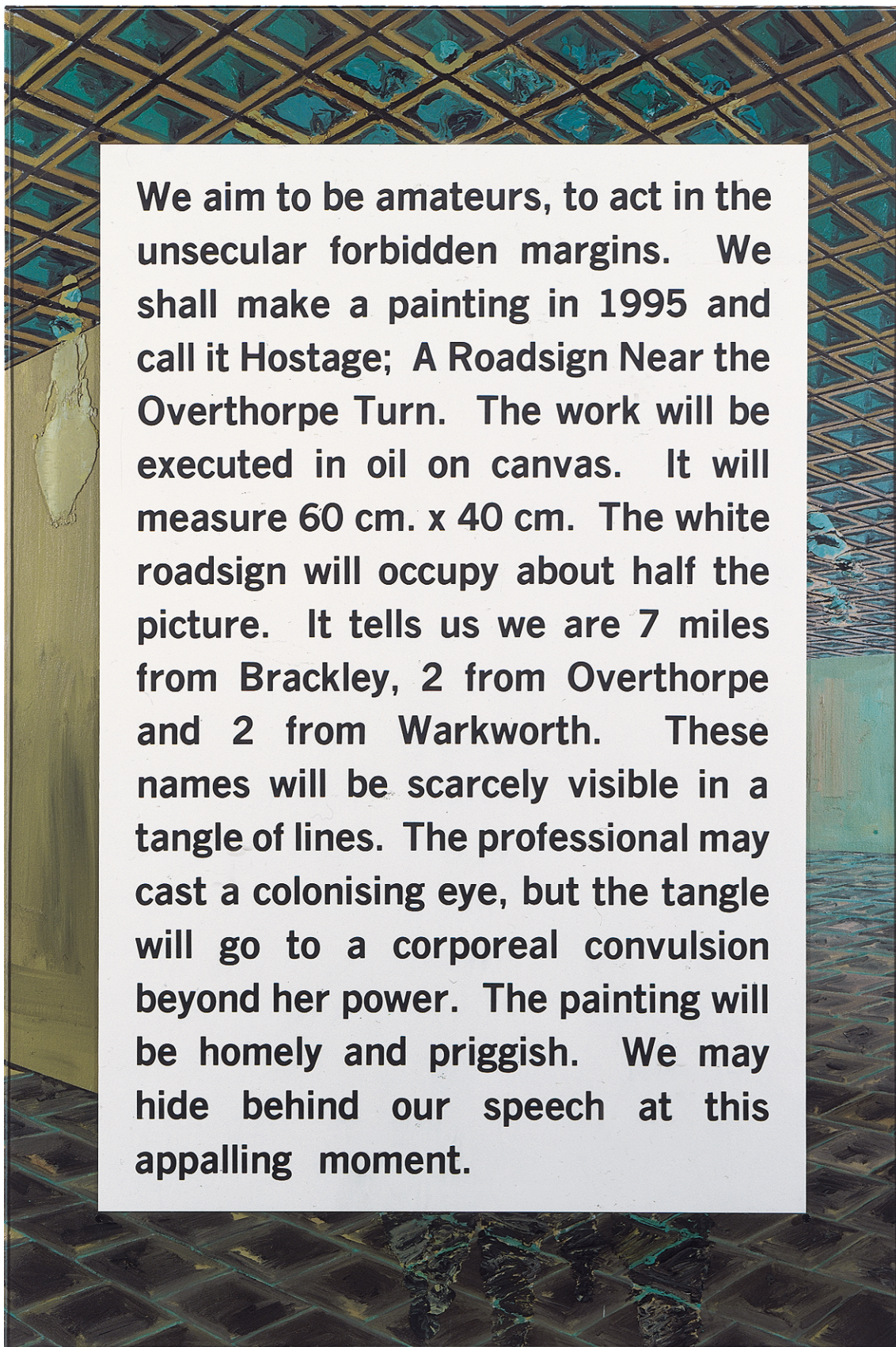
ŽIŽEK, Slavoj, *A Subjectividade por vir: Ensaios críticos sobre a Voz Obscena*, trad. Carlos Correia Monteiro de Oliveira, Lisboa, Relógio d'Água, 2006

## ANEXOS



**Fig.1** - Art & Language, *Guaranteed Painting*, 1967-1968. Liquitex sobre tela e ampliação fotográfica; duas secções, 92 x 92 cm cada.





**Fig.2** - Art & Language, *Hostage XIX*, 1989. Texto serigrafado sobre papel, vidro, óleo sobre tela em madeira, 122 x 183,4 cm.





**Fig.3** - Art & Language, *Attacked by an Unknown Man in a City Park: A Dying Woman Drawn and Painted by Mouth*, 1981.  
Tinta da china e pastel sobre papel em madeira, 175 x 258 cm.

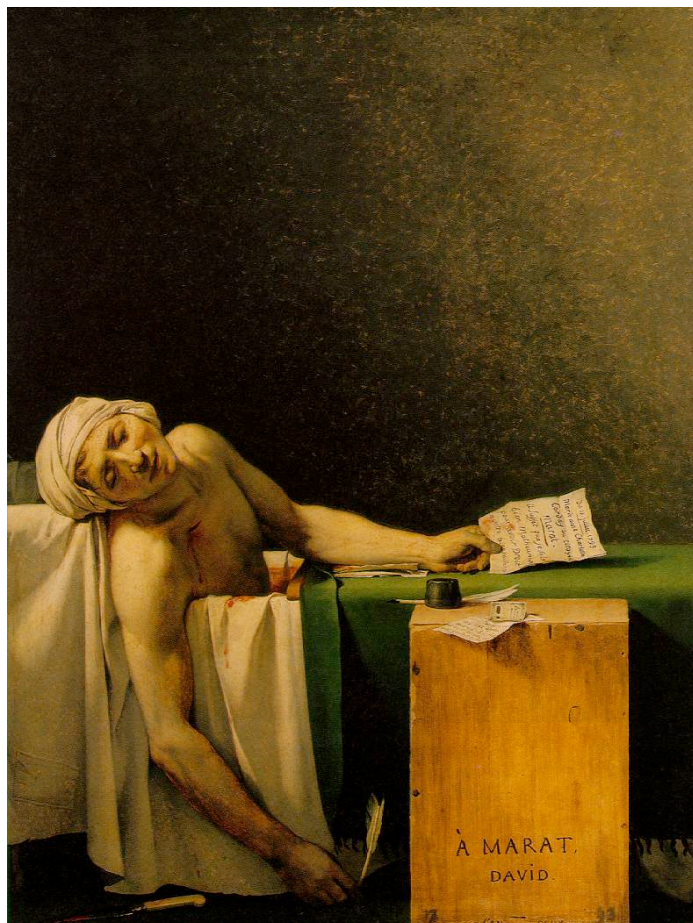
VOLUME 1 NUMBER 3		JUNE 1970
<b>Art-Language</b>		
Edited by Terry Atkinson, David Bainbridge Michael Baldwin, Harold Hurrell American Editor Joseph Kosuth		
<b>CONTENTS</b>		
Proceedings Society for Theoretical Art and Analyses	Ian Burn Roger Cutforth Mel Ramsden	1
Art Enquiry (2)	Mel Ramsden	4
(i) Concerning Some Theories and their Worlds	Graham J. Howard	7
(ii) Mona Lisas	Graham J. Howard	9
Marshal McLuhan and the Behavioral Sciences	B. Bihari	11
A Preliminary Proposal for the Directing of Perception	Mel Ramsden	29
General Note: M. Baldwin		
(i) Atkinson and Meaninglessness		30
(ii) Preface		30
(iii) Dead Issues		31
<p>Art-Language is published three times a year by Art &amp; Language Press, 26 West End, Chipping Norton, Oxon., England, to which address all mss and letters should be sent.</p> <p>Price 12s.6d. UK, \$2.50 USA All rights reserved</p> <p>Willis &amp; Company (Printers) Limited, Industrial Estate, Platts Common, Barnet, Yorkshire.</p>		

**Fig.4a** - Art & Language, capa da publicação *Art-Language*,  
vol. 1, n.º 3 (Julho, 1970).



**Fig.4b** - Art & Language, *Ten Posters: Illustrations for Art-Language (Poster No. 3)*, 1977.

Edição de 40 exemplares, serigrafia s/ papel, 80 x 108 cm.



**Fig.5** - Jacques-Louis David, *Marat assassiné*, 1793.  
Óleo sobre tela, 128 x 165 cm.





**Fig.6** - Jacques-Louis David, *Marat assassiné*, 1793. Óleo sobre tela, 128 x 165 cm.



**Fig.7** - Giovanni Francesco Barbieri [Guercino], *Et in Arcadia ego*, 1635-1636. Óleo sobre tela, 81 x 91 cm.

It is commonplace that nature is no substance. It is barely a sign. To execute a nature painting may be to thrill to a small conceit; a minor didactic manipulation of the cultural landscape. A painting *Hostage* y will be executed by us in 1998. It will be in oil and gold leaf on canvas. It will measure 120 cm x 180 cm.

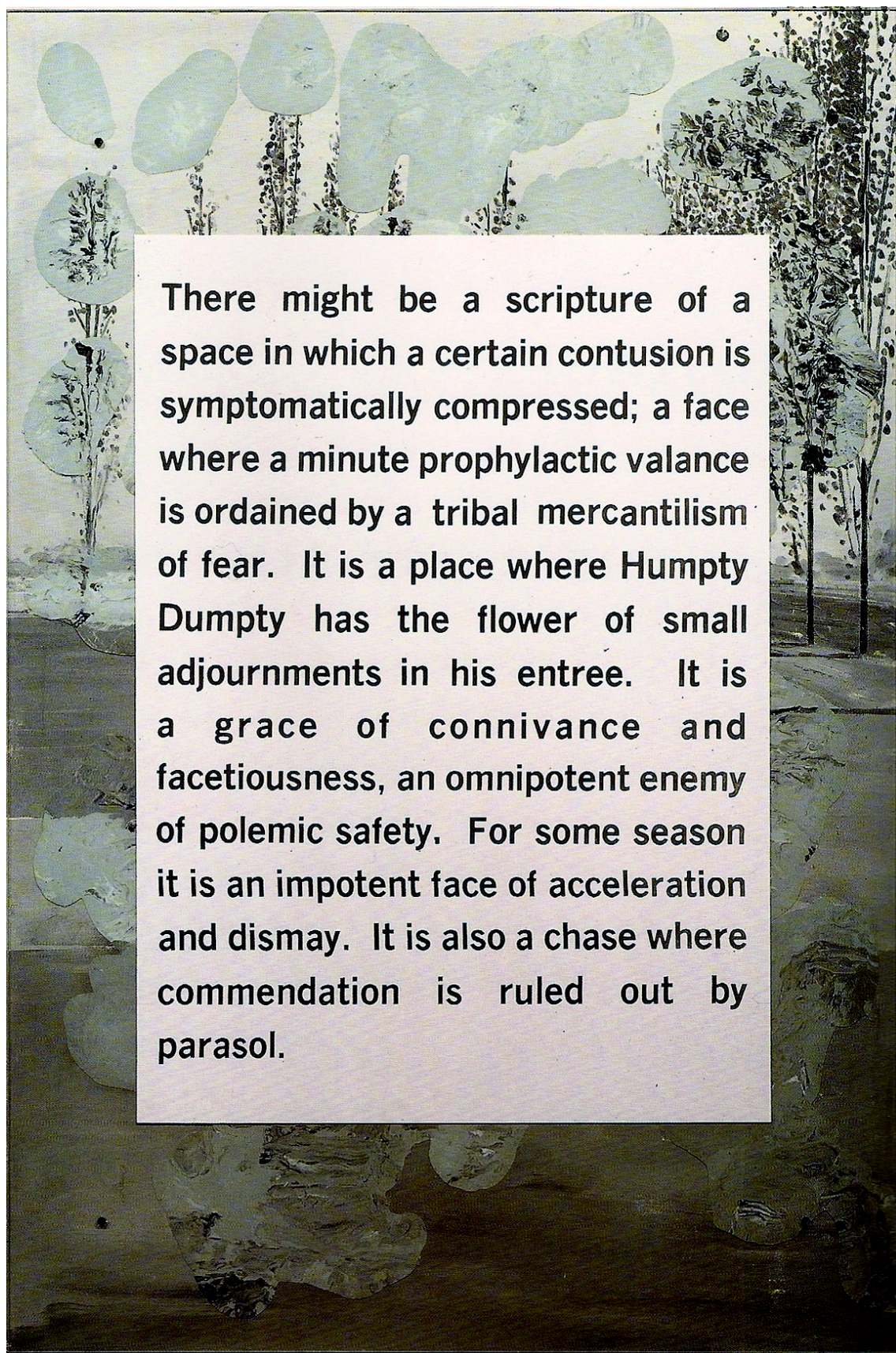
It will be difficult to say whether this work really departs from the culture of nature or not. But nature will remain at the margin. The paint will be applied as a form of drawing, thickly. This drawing will, however, have the aspect of anomaly. Its expressive and descriptive force will be compromised in two mutually incommensurable principles - expression and description forming only one of these.

This will be a painting of unconsidered land. This land is unmarked by the occasions of its owner. It is marked by the small and sometimes furtive activities of others.

Land of this kind is memory or sign. It is substance only when it is restricted to these others, its users.

Fig.8 - Art & Language, texto para *Hostage 0*, 1989.





**Fig.9** - Art & Language, *Hostage XXV*, 1989. Texto serigrafado sobre papel, vidro, óleo sobre tela em madeira, 122 x 183,4 cm.



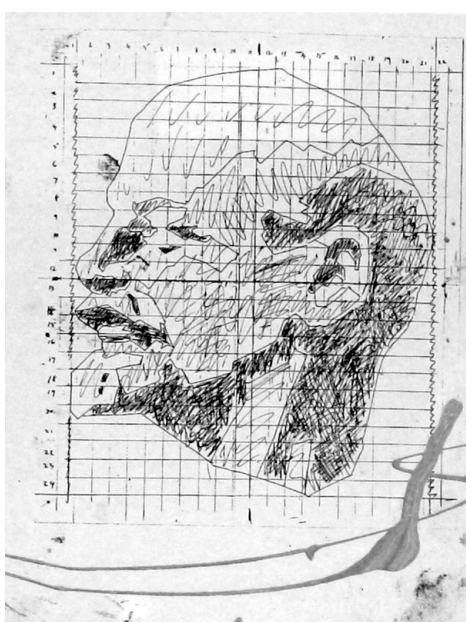


**Fig.10** - Art & Language, *Index: The Studio at 3 Wesley Place Painted by Mouth (I)*, 1982.  
Tinta da china e pastel sobre papel .





**Fig.11a** - Art & Language, *Portrait of V.I. Lenin in the Style of Jackson Pollock*, 1982.  
Óleo e esmalte sobre cartão em contraplacado, 210 x 239 cm.



**Fig.11b** - Art & Language, *Map for a Portrait of V.I. Lenin in the Style of Jackson Pollock*, 1979.  
Tinta e esmalte sobre papel, 19 x 25 cm.





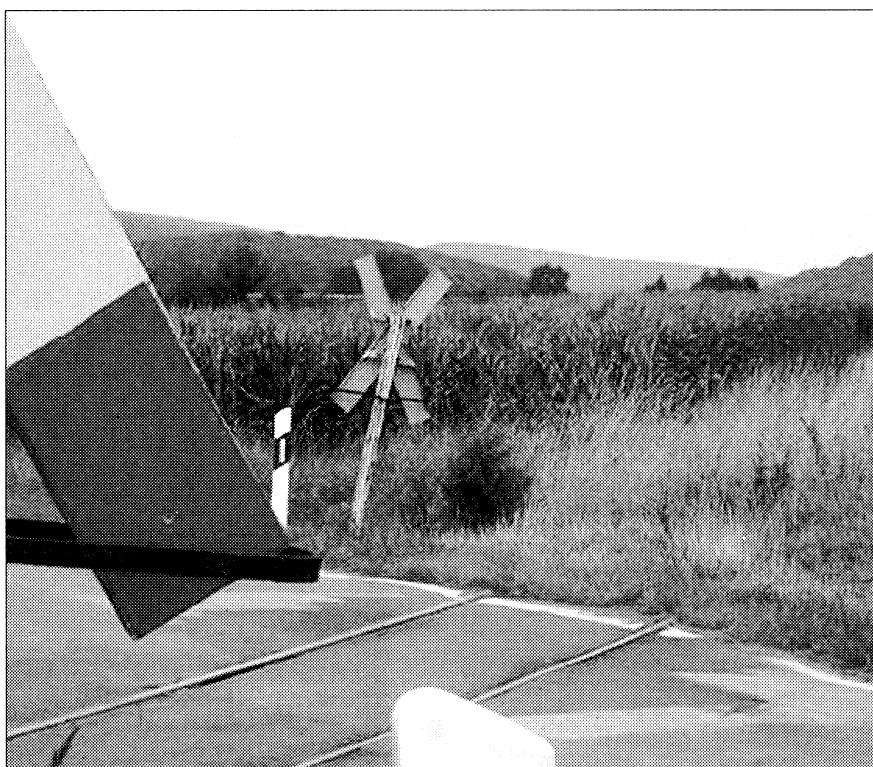
**Fig.12a** - Art & Language, *Sighs Trapped by Liars 521-531*, 1997.  
Alograma s/ tela em contraplacado, 10 painéis com 29,5 x 42,5 cm, cada.



**Fig.12b** - Art & Language, *Sighs Trapped by Liars 651*, 1997.  
Alograma s/ tela em contraplacado, 29,5 x 42,5 cm, detalhe.



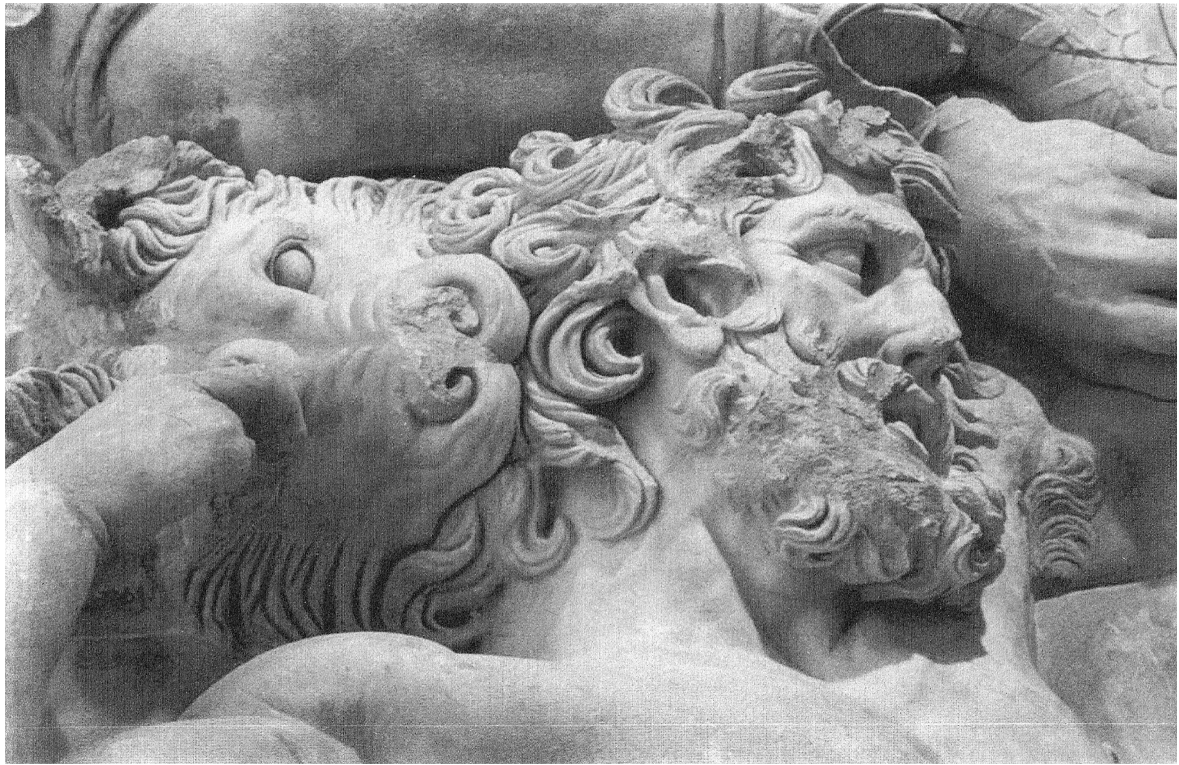
**Fig.13a** - Peter Piller, *Archiv Peter Piller* [lugares para construção futura], 1990-1999. Recorte de jornal, dimensões variáveis.



**Fig.13b** - Peter Piller, *Archiv Peter Piller* [lugares para construção futura], 1990-1999. Recorte de jornal, dimensões variáveis.



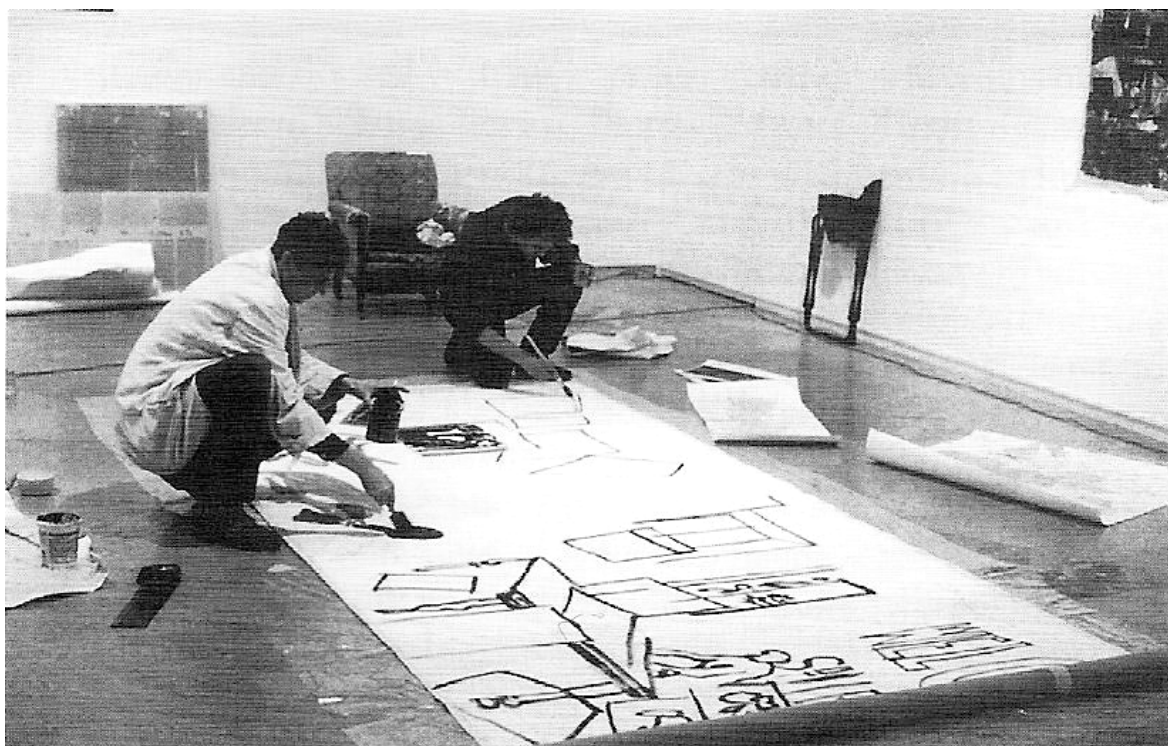




**Fig.15** - A luta de Héracles contra o Leão da Nemeia; capa do catálogo da exposição *On the Movement of the Fried Egg and Other Astronomical Bodies*, de João Maria Gusmão e Pedro Paiva, patente na Ikon Gallery, Birmingham, de 2 de Fevereiro a 21 de Março de 2010.



**Fig.16a** - Art & Language, *Art & Language Paints a Picture* installed in the Style of the Jackson Pollock Bar, 1999. Instalação teórica na Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1999.



**Fig.16b** - Art & Language, *Art & Language Paints a Picture installed in the Style of the Jackson Pollock Bar*, 1999. Instalação teórica na Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1999.

## ANEXO DIGITAL

**Anexo 1** - Art & Language, *We Aim to be Amateurs installed in the Style of the Jackson Pollock Bar*, 1997, Kassel, Documenta X. Vídeo da instalação teórica, DVD, dur. 34'35 min.